

د. صبرى حافظ

التجريب والمسرح

دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٨٤

دراسات أدبية



التجريب والمُسرّع

الى ولدى
طارق
وخالد

تمهيد :

التجريب والمسرح

لا يزدهر المسرح ، كأي فن من الفنون الانسانية الأخرى ، بغير التجريب الدائم والمغامرة المستمرة مع الجديد . لأن المسرح يستهدف سبر أغوار التجربة الانسانية المتحولة دوماً المتغيرة أبداً ، والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحصار في أية قوالب محددة . فالقالب قيد والحياة تدفق عارم يستعصى على التكبيل . والقالب سجن والحياة انفلات مستمر من الأنكال والأغلال . قد تهجع فترة ، وقد تأخذها سنة من الوسن أخرى ، ولكنها لا تلبث أن تصحو ، متوفرة الى الانطلاق الى آفاق جديدة وإرتياد اصقاع لم تكتشف بعد .

والجمود في قوالب ثابتة بالنسبة للفن كرى وسبات بينما التجريب والبحث الدائم عن الجديد صحو وحيوية . ولا غرو فإن المسرح يدين بوجوده نفسه الى تلك النزعة المتشوفة لاستشراف المجهول ولتجاوز كل ما أنجز وتحقق . فاولاً هذا التجريب الذي دفع ثسبس الى اجراء حوار بين رئيس الجوقة وافرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الاغريقي ولولا تشوف اسخيلوس الى الانطلاق بتجربة ثسبس الى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا العظيمة التي عمقتها مغامرات سوفوكليس ويوريديز مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين وبالتالي في تثبيت دعائم التراجيديا الاغريقية وترسيخ جذورها . ولولا رغبة اريستوفان في تقديم شيء مغاير لما قدمه عمالقة التراجيديا الاغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا . فاللهام المسرحية ، كالملأسة تماماً ، تدين بوجودها ذاته الى تلك الجلوة المبدعة : صبوغة الخلق والتجريب .

ولا حاجة بي هنا الى سرد تاريخ المسرح للتأكيد على الدور البارز الذي لعبه التجريب والتجديد في تطويره وفي تمكينه من الاقتراب من جوهر التجربة الانسانية المتغيرة على مر العصور . فهذه من البديهيات

التي يعرفها كل مهتم بواقع الظاهرة المسرحية وتطورها . ولكن ما يهمنى هنا هو أن أشير الى أن هذا العنصر الفاعل في تاريخ المسرح لا يزال إفعلا وجوهريا في واقعه المعاصر . ومحاولة البرهنة على خصوصيته وأهميته هي الخيط الذي يجمع مقالات هذا الكتاب . وهي مقالات كتبت على مدى سنوات ست قضيتها في متابعة المسرح الانجليزي ومشاهدة العروض الأجنبية الهامة التي عرضت على خشبته .

وكان من الطبيعي بعد أن شاهدت الكثير من هذه العروض أن انتقى القليل الذي أكتب عنه من بين الكم الذي أشاهده بعقل مفتوح وقلب مشدود الى ما جرى وما يدور في واقع المسرح المصري تأليفا وعرضا ودراسة . ومن هنا فإن هذه المقالات التي كتبت كرسائل ثقافية من لندن لا تطمح الى استنفاد القضايا التي تطرحها ، أو تقديم دراسة وافية أو مستقصية عن التجارب التي تتعرض لها . كل ما تصبو اليه ان تضيق هذه التجارب أمام العقل العربي لعل الاحتكاك معها يفجر شرارات الإبداع الخلاقة التي تنأى عن الاحتذاء والنقل وتستلهم روح المفامرة والتجريب .

القسم الأول
كتاب ونقاد

بيتر بروك . . . ورحلة البحث عن جوهر المسرح

يعرف تاريخ المسرح الحديث عددا من المخرجين المسرحيين الذين تركوا بصماتهم الواضحة على مسيرة المسرح العالمى وساهموا في تغيير أو تعديل مفهومنا عن العرض المسرحى من خلال بحثهم الدءوب عن جوهر فكرة المسرح أو مغامرتهم مع بعض أبعادها . . من أمثال ستانسلافيسكى وميرهولد وبيسكاتور ورينهارت وتايروف وكريخ وآيبا وغيرهم . فقد استطاعوا بعملهم فى ميدان الإخراج والإنتاج المسرحى أن يضمّنوا لأنفسهم مكانا مرموقا فى تاريخ المسرح بعد أن ساهمت أعمالهم فى إثراء فكرة العرض المسرحى وتزويدها بقدر من الحيوية والخصوبة . ولا يعرف المسرح المعاصر إلا مخرجين من طراز رجال المسرح الذين ذكرنا بعض أسمائهم . . وهما جيرزى جزوتوفيسكى البولندى وبيتر بروك الانجليزى الذى قام أخيرا مع أعضاء معمله المسرحى التجريبى فى باريس برحلة الى ست دول افريقية اخترق فيها الصحراء الكبرى بادئا بالجزائر ومنتها على الشاطئ الأفريقى الآخر فى توجو وداهومى مارا بالنيجر ومالى ونيجيريا . فى محاولة لأن يقدم مسرحا متفردا يتميز بالتشّيف والبساطة والقُدرة على الاستحواذ على جمهور لم يعتد مشاهدة المسرح من قبل ، مسرحا يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوروبى ومواضعه المتعارف عليها ولا يحتفظ إلا بجوهر فكرة المسرح ذاتها ، فى هيكلا العظمى العارى من الزخارف وأدوات الإبهار والإيهام الفضفاضة .

وقد صدر مؤخرا عن هذه التجربة المسرحية التي امتدت على مدى رحلة طولها أكثر من ٨٥٠٠ ميل (١٣٥٠٠ كيلو متر) كتاب بعنوان (مؤتمر الطيور) كتبه جون هيلبرن الذى صاحب بروتك وفرقته فى رحلتهم وقام بدور المراقب والمسجل لهذه التجربة المسرحية الفريدة . وقبل عرض هذا الكتاب أو مناقشة التجربة التى يقدمها لنا ، لابد من التعرف على مفهوم بيتر بروتك للمسرح وعلى تجاربه السابقة فيه . وذلك لأن تجربته الجديدة ليست الا الحلقة الأخيرة فى مسيرة طويلة مع التجريب والبحث عن مفهوم متميز للمسرح . وهى لذلك ليست مقطوعة الوشائج بتاريخه الحافل فى ميدان الاخراج والذى يمتد لأكثر من ثلاثين عاما . ولا مبيتونة الصلة بكتابه الهام فى نظرية المسرح والمعنون (المساحة الخالية) ، ولا بتجاربه المسرحية السابقة التى حاولت أن ترسى مفهوما جديدا ورؤية متفردة للعرض المسرحى ، والتى أثارت كل منها فى حينها - وحتى الآن - العديد من القضايا والمناقشات .

وقد بدأ بيتر بروتك أولى تجاربه فى الاخراج المسرحى فى منتصف عامه الأول بجامعة أكسفورد حيث أخرج مسرحية مارلو المعروفة (دكتور فوستس) عام ١٩٤٢ ومثلها طلبة نفس الجامعة . وفى عام ١٩٤٥ دعى الى اخراج مسرحية شكسبير (خاب سعى العشاق) لفرقة شكسبير الملكية فى استراتفورد . . منذ هذه التجربة الهامة الأولى بدأ بروتك يبلور أسلوبا متميزا فى الاخراج وتدريب الممثلين وتفسير العمل المسرحى . أسلوبا يعتمد على الارتجال أثناء التدريب وعلى الاستجابات التلقائية للممثلين وردود أفعالهم وعلى تمارين تشريح وتمزيق سطور الحوار حتى يتمكن الممثل من اكتشاف نبض الحوار وتيارات المعنى والاحاسيس التحتية التى ينطوى عليها . ومنذ هذه التجربة الأولى عام ١٩٤٥ واصل بروتك العمل فى ميدان الاخراج مقدما العديد من العروض كل عام وعاملا على بلورة أسلوبه المتميز فى التدريب والاخراج .

غير أن تجاربه الهامة فى الاخراج المسرحى لم تبدأ الا عام ١٩٦٠ وبعد خمسة عشر عاما من العمل المتواصل فى اخراج مختلف ألوان المسرحيات القديمة والحديثة ، المساوية والمهاوية ، الاجتماعية أو الواقعية أو الرمزية أو التجريدية ، عندما دعى الى فرنسا لاجراء مسرحية جان جينيه (الشرفة) وعمل مع مجموعة من الممثلين ذوى الخلفيات الثقافية والمسرحية المختلفة . حيث تلقى بعضهم تدريبا واعدادا تقليديا بينما استقى البعض الآخر مصادر معرفته المسرحية من العمل

في ميدان السينما أو الباليه ، وكان البعض الأخير مجرد هواة ذوي خبرة محدودة . وقد أتاح هذا التنوع في الخبرات والثقافات المجال لأسلوب الارتجال أثناء التدريب واستجابات الممثلين وردود أفعالهم وفق ما يملئهم عليهم احساسهم الداخلي بالموقف أن يتبلور ويتطور بصورة كبيرة كان لها اثر واضح على العرض ككل . ثم تطور أسلوب الارتجال لهذا عندما وجد بروك نفسه في مأزق حرج أثناء تجربته في اخراج فيلم (ملك الدباب) المأخوذ عن رواية وليام جولدنج المعروفة عام ١٩٦٣ . لأن شخصيات هذا العمل الرئيسية جماعة من الصبية الأحداث . ولو فرض عليهم بروك أن يحفظوا الحوار والحركة لجاء العمل شديد التوتر والافتعال . ليس فقط لضالة خبرة هؤلاء الصبية بالتمثيل ، ولكن أيضا لأن التمثيل مرتبط في أذهانهم بالمبالغة والافتعال . وتوجد بروتوك أن الحل الوحيد ليس فقط اللجوء الى أسلوب الارتجال في التدريب حتى يتبلور فهم الممثل للدور واحساسه بالشخصية ، وإنما اللقاء النص جانبيا واعطاء الصبية فكرة عن الموقف ثم تركهم لارتجال الحركة والحوار ، واثمرت هذه التجربة المضيئة فيلما على درجة كبيرة من الجودة والشفافية والثراء ، واثار العديد من القضايا والمناقشات .

لكن اهم حصاد هذه التجربة كان مجموعة الأفكار الأساسية التي انبثقت عنها والتي دفعت بروك الى اعادة التفكير بصورة جذرية في المفهوم المؤلف للمسرح والتمثيل . هذا المفهوم الذي ظل مستقرا في المسرح الانجليزي على الأقل - لفترة طويلة دون اعادة نظر جذرية فيه - بصورة جعلته جزءا من ثقافة هؤلاء الصغار التلقائية ومن الأشياء التي يتعلمون بها دون مناقشة . واستهدفت اعادة التفكير هذه محاولة التعرف على جوهر المسرح الذي لا يعتمد على هذا الفهم الثقافي الموروث والذي يتحور ويتغير في مختلف الثقافات ولكنه يظل كامنا في بورتها جميعا . ولم يستطع بروك الخروج كلية على اطار المسرح الموروث في أوروبا لأنه لم يعرف ما هو المسرح البديل بعد . ومن هنا لجأ الى تجربة انتونين آرتو التي حاولت تأسيس مسرح بديل ومضاد لكل التقاليد المتعارف عليها في المسرح الأوربي .

فقرر بروك في بداية العام التالي ١٩٦٤ انشاء معمل مسرحي يجري فيه تجازبة . وساهمت « فرقة شكسبير الملكية » التي كان بروك قد عين مديرا مساعدا لها عام ١٩٦٢ في تمويل هذه التجربة العملية . ويسمى المعمل باسم « مسرح القسوة » وهو الاسم الذي أطلقه آرتو على

مسرحة المضاد واتخذ له مكانا في حي « إيرل كورت » الشعبي في لندن بعيدا عن وهج أضواء « الويست اند » حتى المسارح وصلات العرض . وكانت تجارب هذا العمل هي البذرة التي تبلور منها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته مصحة شارنتون العقلية تحت اشراف الماركيز دى صاد) عام ١٩٦٤ هذا العرض الهام الذى قدم في لندن ونيويورك وحاز على جائزة النقد في نيويورك لأفضل اخراج مسرحى عام ١٩٦٥ . ومن نفس هذا العمل أيضا نبتت فكرة مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامى وثائقى جماعى ينهض على نص مبدئى غير نهائى - كتبه دينيس كانان . ويستعين في نفس الوقت بخبرة المخرج البولندى الكبير جيرزى جروتوفيسكى الذى قام بتدريب الفرقة لمدة عشرة ايام اثناء الاعداد لهذا العرض الشهير والذى عرض عام ١٩٦٦ . وفي هذه التجربة لم تشر طريقة بروك في الارتجال المسرحى ، وترك استجابات الممثل على عنانها ثم صياغة الموقف الدرامى من مجموع هذه الرؤى والاستجابات بعد غريبتها ومنهجها شكلا فنيا متماسكا ، عرضا مسرحيا متميزا فحسب ، وانما اثمرت عملا دراميا ثوريا متكاملا يعد صرخة احتجاج فنية ضد التدخل الأمريكى في فيتنام .

ومن مشاركة جروتوفيسكى في هذه التجربة المسرحية تجورت الفكرة الى حد ما في ذهن بروك . ولم تصبح مجرد مشاركة ممثلين ذوى اعداد فنى وخلفية مهنية مختلفة فحسب ، وانما ذوى ثقافات متباينة وخلفيات تراثية واجتماعية متنوعة أى من جنسيات وثقافات متعددة ، وظلت الفكرة تنمو وتختبر في ذهن بروك خلال السنوات التالية لعرض (نحن) . وفي عام ١٩٦٨ حاول بروك آخر تجربة للتأكد من بعض فروضه النظرية التى تقوم على أن المسرح شئ أكثر بكثير من مجرد النص ، قبل أن يضع هذه الفكرة موضع التنفيذ . وذلك عندما حاول أن يقدم مسرحية (أوتاب) لسنينكا وهى المسرحية التى أجمع رجال المسرح على مر العصور على أنها غير قابلة للتمثيل . . . وساهم بروك مع تيد هيوز - وهو شاعر انجليزى مرموق - في إعداد نسخة انجليزية من هذه المسرحية . ولما نجحت التجربة أخذ بروك يعمل في مكان تجريبى آخر وهو مسرح (راوند هاوس) على فكرة مسرح (الحلقة الدائرية) في نفس العام محاولا البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض تستطيع أن تعطى مشاهدتها شيئا خاصا بمعزل عن النص المسرحى وعن التقاليد القائمة على الاستهواء

والإيهام . وقدم في مسرح (الحلقة) هذا تجارب تعتمد على مشاهد غير كاملة من بعض مسرحيات شكسبير أراد بها وقد قدمها بلا ديكور أو ملابس تاريخية أن يثبت أن الممثل يستطيع أن يقيم وحده أود عرض مسرحي لا يعتمد على نص كامل بقدر ما يعتمد على فكرة عامة لدى المشاهد عن الموضوع تكون وظيفة العرض معها خلق أحاسيس واستشارات آزاء هذه الفكرة يتحول معها دور العمل من مجرد تقديم رؤى جاهزة الى المشاهد الى خلق فعاليات داخل هذا المشاهد وحته على التفكير من خلال الصور الحسية التي يشاهدها . وقد أكد نجاح هذه التجربة لبروك امكانية تأسيس مسرح جديد يجهز على التقاليد المسرحية المستهلكة ويتجاوزها في محاولة لتأسيس ظاهرة مسرحية جديدة .

وفي نفس هذا العام كان بيتر بروك قد بلور رؤاه النظرية حول الظاهرة المسرحية في كتاب صغير قيم سماه (المساحة الخالية) ، انطلافا من فكرة أن المسرح لا يحتاج أكثر من مساحة خالية وممثل ومشاهد حتى تكتمل كل أبعاد الظاهرة المسرحية . ومن هذا المنطلق أو المنظور يتناول الكتاب الظاهرة المسرحية في فصول أربعة . الأول بعنوان (المسرح الميت) تناول فيه العناصر التي تحولت الى تقاليد وأعراف في العمل المسرحي والتي تدمر جوهر الظاهرة المسرحية بإبدالها وتجاريثها . ولا يعد هذا الفصل تحليلا تقديا لاذعا لخلو المسرح التجاري من المسرح فحسب ولكن أيضا للعناصر التجارية والعوامل الهابطة التي تسربت الى الكثير مما يسمى بالمسرح الجاد وافقدته قدرته على الفاعلية والخصوصية . أما الفصل الثاني (المسرح المقدس) فانه يتناول الظاهرة المسرحية التي تستهدف تحويل الامرئى الى صورة مرئية والتي تمد جذورها في مسرح الشعائر والطقوس وفي بدايات المسرح الاولى . ومن تجليات آرتو وتجارب مسرح الواقعة وميرسى كائينجهام ومارثا جريام وصمويل بيكيت وجروتوفيسكى وتجربة المسرح الحي وغيرها يصوغ لنا بروك رؤية مسرحية متوهجة لبعض أبعاد أحد البديلين الأساسيين المطروحين كتنقيض لهذا المسرح الميت - وليس الميت لأنه لا يزال حيا ومزدهرا وناجحا في مختلف البلدان - الذي تعرفنا عليه في الفصل الأول .

أما الفصل الثالث (المسرح الخشن أو الخام) فانه يقدم لنا البديل الثاني للمسرح الميت . . انه البديل الذي لا يرتد الى روح

الشعائر والطقوس وإنما يعود إلى المنابع الشعبية في المسارح البدائية التي تنتقل بين القرى وتحطم بتقشفها وبساطتها الكثير من الشكليات ولا تستبقى غير كل ما هو جوهري . وإذا كان بريخت من أبرز الذين استلهموا هذه المنابع فإن بروك يتناول إلى جانب بريخت أعمال كريبج وميرهولد وفاختانجوف وجارزى وسبايك ميلينجان وجان جينيه وييتز فايس إلى جانب بعض رؤى الأوبرا الصينية والمسرح الياباني

ليقدم لنا من خلال هذه الأعمال مختلف أبعاد هذا المسرح الخشن الذي كان له فضل اكتشاف شاعرية البساطة والتقشف . أما الفصل الرابع والأخير (المسرح الفوري أو التلقائي) فإنه يعرض تجربة بيتز بروك نفسه في الإخراج ومحاولته للجمع بين ما يراه جوهريا في الجوانب المختلفين على ظاهرة المسرح المميت . وهي التجربة التي تبلورت ملامحها بشكل أوضح حينما دعاه جان لوى بارو في نفس العام إلى باريس ليقيم على « مسرح الأمم » هناك لاعمالا مسرحيا متكاملة وإنما جلسات تدريب وعمل أو تجارب مفتوحة للعمل مع ممثلين من مختلف الجنسيات والثقافات المختلفة ولكن التجربة لم تستمر طويلا بسبب ظروف الثورة الطلابية في باريس في هذا العام وعاد بروك بتجربته إلى لندن « مسرح الحلقة الدائرية » من جديد حيث لاقت نجاحا كبيرا دفعه إلى العمل على تأسيس مركز دولي للمسرح والتجريب . . . وأخذ يعد لافتتاح هذا المركز في باريس . ولكن قبل أن يسافر إلى باريس قدم عرضه الثوري لمسرحية شكسبير (حلم ليلة صيف) الذي حطم فيه كل التقاليد المتعارف عليها في تقديم شكسبير واين ؟ على خشبة مسرح فرقة شكسبير الملكية في ستراتفورد - مسقط رأس شكسبير - نفسها . وكان هذا العرض ثورة حقيقية في مجال العروض الشكسبيرية ، وبعد نجاح هذا العرض قرر بروك في نفس العام أن يقدم نفس العرض على مسرح « الحلقة الدائرية » ليبرهن على أن عمل الممثلين جدير في حد ذاته بعيدا عن بهرج المناظر والملابس والأضواء بالرؤية والتقدير .

وفي ٢ نوفمبر ١٩٧٠ استطاع بروك أن يؤسس (المركز الدولي لأبحاث المسرح) في باريس بعد أن وافقت وزارة الثقافة الفرنسية على تمويل هذا المشروع بالاشتراك مع اليونسكو . وهذا المركز حسب تعريف بروك له مجرد مكان للبحث والخلق المسرحي ، والبحث في هذا المركز لا يقوم على المناقشات النظرية وإن كان يستخدمها دون إفراط أو سفسطة ، وإنما ينهض على المادة المسرحية الخام وعلى اعتبار الظاهرة المسرحية أحد الأشكال المتميزة والمعقدة لعملية التواصل بين البشر ولبحثهم الدعوى

عن إقامة جسور بينهم . . وقد عمل مع المركز ممثلون وكتاب ومخرجون من ٢٩ بلدا مختلفا وينتمون بالطبع الى لغات وثقافات متباينة . ويستهدف المركز تكوين فرقة مسرحية من ممثلين من مختلف الجنسيات والمدارس المسرحية ذوي مواهب خصبة ولكن دون تعصب للمدرسة او طريقة ما في التمثيل او الاخراج . . ممثلين يستطيعون ان يتحركوا كراقصين ولكنهم في نفس الوقت قادرين على التمثيل بالكلمات . . ممثلين ذوي اتجاهات وميول شابة ولكن لا تنقصهم الخبرة او التجربة . . ياتي كل منهم الى المركز ولديه ما يقدمه للآخرين وما يتعلمه منهم في نفس الوقت .

وتكونت هذه الفرقة بعد عام ، واخذ اعضاؤها يتمرنون من خلال منظور جديد كلية على الحركات البدنية وعلى التحكم في قدراتهم الصوتية والانفعالية معتمدين على اسلوب الارتجال المسرحي في استخراج ما لديهم من مخزون الاحاسيس والخبرات . ويحاولون من خلال هذه التمرينات تحليل المقاطع والكلمات وايقاع اللغات المختلفة ومحتوى وخلفيات الرؤى والاساطير المسيطرة على كل لغة او ثقافة ومدى توافق كل هذا وتوازيه مع مختلف الخبرات والتجارب ذات الصبغة الانسانية العامة . وكانت بعض جلسات تمرينهم مفتوحة للجمهور من كل عمر ولون ، وكان للجمهور حق الاشتراك في المناقشة . . واستمر ذلك لأكثر من عام في مقر الفرقة الذي كان مجرد مساحة خالية تستخدم في عرض لوحات السجاد التي تعلق على جوائظ الغرف . ولقد أثرت الفرقة اختيار هذا المكان لأنها تعرف ان مجرد دخول مسرح تقليدي يستحضر في ذهن المشاهد كل التقاليد المسرحية المألوفة والتي يستصحبها معه الى داخل المكان لا شعوريا . واهتمت الفرقة اثناء تدريباتها بالاستعمال المسرحي للغة الى حد انها عملت مع بعض الأطفال الصم والبكم في محاولتها لتخطيط اللغة كحاجز دون تدمير طاقتها على توصيل الخبرات او الاحاسيس . كما لجأت الى استعمال عدد من اللغات الميتة واللغات القديمة ، والى عملية تحليل معقدة للمقاطع ودلالات الحروف ووقعها لدى من يعرفون هذه الحروف ومن لا يعرفونها من اعضاء الفرقة على السواء .

وقد عمل مع الفرقة في هذه الفترة الشاعر الانجليزي تيد هيوز الذي استقى من تجارب الفرقة اول النصوص التي قدمتها في رحلتها الاولى الى ايران وهو نص (اورجاست) الذي جسده فيه اسطوره البروميثيوسية الخاصة في اطار من الرؤى الزرادشتية القديمة مستعملا

ثلاث لغات ميتة - احداها لغة آفيستا الطقوسية القديمة التي كانت تستخدم في المراسيم الزرادشتية - بالاضافة الى لغة صوتية رابعة مر اختراعه الشخصى . ولم تنجح هذه التجربة بصورة كبيرة ، فحاولت الفرقة العمل مع المسرح الأمريكى القومى للصم والبكم لتستفيد من تجربتهم فى توصيل الخبرة المسرحية للآخرين دون الاستعانة باللغة غير ان كل هذه التجارب اثبتت للفرقة استحالة عمل مسرحى على درج معقولة من التشابك والتعقيد فى غياب اللغة كلية . وكان الحل هو محاولا تقليل دور اللغة بقدر الامكان دون الاستغناء عنه . . وبعد عدة اعوا من العمل على تجارب مسرحية عديدة ، والتجول فى أمريكا وإيران وبعض البلدان الافريقية الواقعة جنوب الصحراء الكبرى ، وخاصة المجتمعات القبلية فى هذه البلدان ، قدمت الفرقة اول عرض مسرحى متكامل بعنوان (الأك) الذى اخرججه وشارك فى تأليفه صاحب فكرة الفرقة ومديره بيتر بروك . . والذى كان لى حظ مشاهدته عندما جاءت به الفرقة الى لندن فى العام الماضى وعرضته على مسرح الحلقة .

و « الأك » هو اسم قبيلة افريقية كانت تعيش على الصيد وجه الفاكهة والخضروات لأكها فى شمال أوغندا . وفى عام ١٩٤٦ - بينما كانه أوغندا لا تزال تحت الاحتلال البريطانى - قررت الحكومة تحويل المنطقة التى يعيش بها « الأك » الى حديقة قومية وملاعب رياضية . وحرم عليهم الصيد أو التقاط الفاكهة والخضروات البرية ، وأعطتهم قطع ارض لزراعتها طالبة من هذه القبيلة البدائية التى لا تعرف ما ه معنى الزراعة ان تتحول بين يوم وليلة من مجتمع بدائى قائم على الصب الى مجتمع زراعى مستقر . وأن تعيش فى أيام معدودات عملية التحو التى تحتاج من بعض المجتمعات البدائية الى مئات السنين . وكان النتيجة بالطبع ان اصبحت معركة هذه الجماعة البشرية معركة بقاء فلا هم قادرون - دون معونة حقيقية - على التحول الى مجتمع زراعى ولا هم قادرون على مواصلة الحياة التى القوها والتى حرما منها بقر « حضارى » اخرج . ومن هنا أخذت كل قيمهم الاجتماعية فى التحا والتدهور ، وولدت فى بوتقة المعركة المريرة من أجل البقاء قيم جدبا شائثة وغير انسانية تعكس التغير غير الانسانى الذى فرض على مجتمع قسرا ومن الخارج . وبعد عدة سنوات من التدهور الرهيب الذ أصبح فيه الحصول على الطعام - مهما كانت الوسيلة - هو اسد الغايات فى حياة هذه الجماعة البشرية . وهو القيمة الأولى التى اكتسح فى طريقها قيما كثيرة مثل الامانة والأمانة والشفقة والحب والحو

... الخ . والتي كانت موجودة ومزدهرة في هذا المجتمع من قبل .
بعد هذه السنوات العديدة وفي أواخر الستينات ذهب باحث انثروبولوجي
انجليزي هو كولن تيرنبول الى حيث يقيم « الأك » ، وعاش بينهم ولسجل
صورة علمية انثروبولوجية محايدة لحياتهم وللتحولات الجذرية التي
انتابتها في كتاب (اناس الجبل) نشر عام ١٩٧٣ فانار ضجة كبيرة وتحول
برغم انه كتاب علمي جاد الى واحد من أوسع الكتب رواجا في عام
صدوره .

عن هذا الكتاب اخذ بيتر بروك تجربته المسرحية . . اذ زوده الكتاب
بحالة مثالية لعملتي التواصل وانعدام التواصل التي يقوم عليها جوهر
التجربة المسرحية عنده . العملية الأولى مجسدة في الطريقة التي تمكن
بها عالم دراسات الانسان تيرنبول من التواصل مع جماعة « الأك » التي
تتكلم لغة خاصة لا يعرفها احد خارجها . اما الثانية فهي مجسدة في
الفقدان الكامل للتواصل وبالتالي لفهم حياة وقيم وقدرات هذه
الجماعة على استيعاب التطور الاجتماعي والكامن وراء قرار الإدارة
الانجليزية بتحويل أرضهم الى حديقة ، واعلامهم « بنية تدميرهم » (؟ !)
بضرورة التحول الى الزراعة . هذا فضلا عن أن حالة التدهور التي
وصلت اليها جماعة « الأك » حيث أصبح كل همهم في الحياة هي البقاء
والحصول على الطعام تزود بروك بمجتمع فقدت اللغة الى حد كبير دورها
الأساسي فيه . لأنها تجسد وتبلور حاجات الانسان العديدة التي تبدأ
بعد حصوله على الطعام ، وهذا منعدم الى حد ما في مجتمع الأك بالصورة
التي أصبح عليها عام ١٩٧٠ وما بعدها . . حيث أصبح مجرد الكلام
تبيدا لجزء من الطاقة الضرورية للاستمرار في الحياة في غياب الغذاء
الكافي .

ويصور العمل المسرحي ، الذي عرض على مسرح (الحلقة
المستديرة) في لندن عام ١٩٧٦ بأقل قدر من الأدوات المسرحية ودونما
ديكور وبملابس الممثلين العادية ، والمسمى « الأك » الحالة التي آل اليها
هذا المجتمع وحياة تيرنبول معهم وتجربته بينهم وذلك باستعمال أقل
قدر من الكلمات وحتى باستخدام أصوات وكلمات لا معنى لها ، ودون
اللجوء الى أسلوب - البانتومايم - التمثيل الصامت المعروف . تصور
هذه الحالة بصورة بسيطة وشاعرية تقوم فيها طقوس الحياة اليومية
وأحداثها بوظيفة المسرح التخريضية ويمنح تقلص اللغة فيها التمثيل
المسرحي القدرة على الوصول الى العديد من المشاهدين واختراق حاجز
اللغة الذي قد يحول دون توصيل العديد من التجارب والرؤى . والتركيز

على كل ما هو جوهرى واساسى لتقديم مسرح عار من الزخارف وادوات
الابهار . كما أن بساطة الأدوات المسرحية وتقلصها الى مجموعة من العصى
وقوالب الطوبى واوعية الأكل والشراب يمكن التجربة المسرحية من التجول
بسر بين القرى والمجتمعات الصغيرة وهو الحلم الذى تطمع اليه هذه
الفرقة التجريبية : تبسيط المسرح الى كل ما هو جوهرى فقط حتى
يصبح من المسور الوصول به الى مختلف الأماكن والمجتمعات التى طالما
حرمت من المشاركة فى هذه الظاهرة الانسانية الهامة والاستمتاع بها . .
ظاهرة المسرح .

لكن قيمة هذه التجربة المسرحية التى استطاعت من خلال هذه
الأدوات البسيطة أن تقدم عملا كثيف الرؤى واضح المضمون ليست فى
تيسرها امكانية نقل العمل المسرحى من مكان الى آخر . . ولا فى محاولتها
الكشف عما هو جوهرى فى التجربة المسرحية أو بالأحرى اختزال هذه
التجربة الى كل ما هو جوهرى وتخليصها من كل التزييدات التى لا مبرر
لها . . ولكن أولا وقبل كل شيء فى طرحها لمجموعة من التساؤلات
الهامة . . التساؤلات التى يفنى شرف طرحها عن ضرورة النجاح فى
الوصول الى اجابات شافية لها . . ومن أهم هذه التساؤلات ذلك الذى
يحاول أن يتعرف على مدى امكانية أن تتجاوز التجربة المسرحية
حدود الكلمات التى يتكون منها النص المسرحى ؟ . . وما هو مدى هذا
التجاوز وحقيقته ؟ وبصورة أخرى . . هل تحتوى التجربة المسرحية
على عناصر جوهرية خارج اطار النص المسرحى ، وخارج نطاق اللغة
كلية ؟ . . هذا هو السؤال الذى حاول بيتر برونك أن يجيب عليه فى معمله
المسرحى فى « المركز الدولى لأبحاث المسرح » فى باريس . . وهو سؤال
ينطوى فى بعد من أبعاده على اعادة النظر فى مفهومنا للمسرح ، وبالتالي
فى تصورنا لدوره الاجتماعى والثقافى والحضارى . . ويطمع الى اعادة
ترتيب التجربة المسرحية والى تغيير سلم الأولويات فيها . والى استكناه
سر هذا الفارق الشاسع بين قراءة مسرحية ورؤيتها مقدمة فى عرض
جيد دون اللجوء الى التكهّنات والانطباعات والاسترسال وراء مرونة
الآراء الشخصية .

ولا يعتبر طرح « الأك » لهذا السؤال مجرد طرح نظرى حاذق
لهذه القضية الشائكة ، بقدر ما هو محاولة تجريبية لاستقصاء هذه
القضية بصورة عملية جديدة . . تتجنب المحاولة الساذجة لازاحة
الكاتب المسرحى من مكان الصدارة فى المسرح لحساب أى من المخرج

أو الممثلين أو مصمم المشاهد . وتسلك طريق التجربة الصعب لاختبار مدى صلابته مختلف الفروض والآراء . وتحاول الوصول الى جواب مقنع لهذه القضية الشائكة والمحيرة والتي تدخل في نطاق علم الجمال اكثر مما تدخل في مجال حرفيات المسرح أو اساليب التمثيل أو الاخراج فيه . لأنها قضية تستهدف التعرف على حقيقة ما يميز التجربة المسرحية عن غيرها من التجارب الفنية والابداعية الأخرى . وهل تستمد هذه التجربة قوتها وخصوصيتها من قوة الكلمات أم من حضور المشاهد المسرحي وتجسده ، أم من سحر تلك العلاقة البسيطة المعقدة معا والتي تتخلق بين المشاهد وما يدور أمامه على خشبة . أم هي في ذلك التواصل البشرى الحميم الذي يحاول فيه الممثل أن ينقل الى المشاهد شحنة عقلية وانفعالية وبصرية دون سابق تعارف ولكن وفق قواعد وثقائيد متعارف عليها .

وبصورة أخرى . . هل العرض المسرحي - كما هو سائد حتى الآن - مجرد تفسير ما - تفسير المخرج غالبا - للنص المسرحي ؟ . . وهل يمكن أن تكون عناصر العرض المرئية والحركية عملا ابداعيا في حد ذاته ، ويبعدا عن النص المسرحي ؟ ! . . لقد حاول بيتر بروك خلال تجاربه المتعددة أن يقدم بعض الاجابات على هذه التساؤلات ، وأن يؤكد على أهمية عنصر التواصل البشرى بين الممثل والمشاهد . وأن يبرز العناصر الابداعية في عملية التدريب والاعداد للعمل المسرحي بصورة تطور معها الأمر الى نوع من المشاركة الجماعية في تأليف نص العرض المسرحي كما حدث في (نحن أو الولايات المتحدة) ، أو الى تحويل دراسة علمية جافة - وان كانت مثيرة ومشوقة - الى عمل مسرحي ناجح في (الأك) . وكانت (الأك) آخر التجارب الكاملة التي بلورها معمله المسرحي في باريس والتي تباورت معها فرقته المسرحية بممثليها متعددي الجنسيات . اذ استطاعت هذه التجربة المسرحية أن تكون البوتقة التي انصهرت فيها خبرات ورؤى هؤلاء الممثلين والتي نضجت على نبراتها رؤى بروك المسرحية ، وفروضة العملية المتمركزة حول ابداعية العرض المسرحي وجمالياته .

ولكن (الأك) برغم تميزها الدرامي ونجاحها النسبي في توضيل تجربة مسرحية معقدة نسبيا دون الاستعانة باللغة كلية ، أو باستخدام الحد الأدنى منها ، لم تستطع أن تنجو كلية من شرك التقاليد والمواضعات المسرحية المتعارف عليها . لأنها كانت تعرض دائما في مسابح

تقليدية - بصرف النظر عن نوعية معمار هذه المسارح . ولأن عملية دخول المشاهد الى أى مبنى مسرحى تصطبغ معها الكثير من الأعراف والتصورات المسرحية الخاطئة والتي ترسب معظمها فى ذهن المشاهد من اعتياده التردد على المسارح والمسرحيات التى تنتمى فى تصنيف بروك الى ما يسميه « بالمرح المميت » . كما أن (الأك) أيضا لم تكنف بالمساومة الكائنية ، والمساومة الأدائية التى حاولت أن تبيع دور اللغة وأن تقلل من أهميتها ، وإنما ضحت كذلك بتعقيدات التجربة الانسانية التى عاشتها قبيلة (الأك) فى رحلتها مع المعاناة والتشرد لصالح بساطتها أو بالأحرى تبسيط التجربة المسرحية . بصورة أصبح معها من القسير على الكثير من المشاهدين الذين لم يقرأوا كتاب تيرنبول الذى انحلت عنه التجربة المسرحية أن يفهموا الكثير من الرموز والاحالات والطقوس ذات الدلالات الحيوية فى حياة هذه القبيلة والتى امتلأ بها العرض المسرحى . وقد أضفت كل هذه الرموز والطقوس والاحالات على عرض (الأك) المسرحى جمالا خاصا وشاعرية متميزة . ولكن الكثير منها كان فى حاجة الى هوامش وشروح تفصيلية كان يقوم بها النقاد الذين علقوا على المسرحية أو الدارسين الذين حاولوا مقارنة تجربة قراءة الكتاب بتجربة مشاهدة المسرحية . وقد خرج الكثير منهم بنتيجة شبه واحدة وهى فقر العرض بالمقارنة بغنى الكتاب وكثافة رؤيته وأفكاره .

غير أن (الأك) اذا ما أخذت ضمن حدودها كتجربة قبل أن تكون عملا مسرحيا متكاملًا ، تعد تجربة ناجحة بدون شك . ليس فقط لأنها تجربة انصهرت فيها أساليب ومناهج متعددة فى الأداء . ولكن أيضا لأنها استطاعت أن تبلور شفرة مسرحية خاصة توشك أن تكون لغة متميزة لها مفرداتها واصطلاحاتها الخاصة ، وأن تستخدم هذه اللغة الجديدة فى تحقيق نوع من التواصل الفريد بين الممثل والمشاهد ، وأن تتخلص من بهارج الايهام أو الابهار المسرحيين وتعتمد على أكثر الأدوات المسرحية بساطة وتقسفا . وأهم من هذا كله أن تكون برهانا مجسدا على أن التجربة المسرحية تتجاوز حدود الكلمات وتستطيع أن توجد خارج نطاق اللغة وأن تتوجه الى منطقة الرؤى والصور والتصورات الكائنة فى داخل كل منا والتى غالبا ما نميل الى ترجمتها الى مصطلحات لغوية أو تعبيرية .

لذلك كان من الطبيعي أن تكون الخطوة التالية لمسرحية (الأك)
أو بالأحرى لتجربة (الأك) المسرحية ، أن يحاول بروك تكرار نفس
التجربة ولكن دون اللجوء الى أى من المساومات المكانية والادائية
والأحالية - أى المساومة الخاصة بالأحالات الى وقائع وتفاصيل خارج
العمل المسرحى ولا يمكن فهمها بغير اللجوء الى الكتاب الذى أخذ عنه
العمل - التى اعتمد عليها فى تجربة (الأك) هذه . ومن هنا كانت فكرة
هذه الرحلة المسرحية الى افريقيا عبر الصحراء فى مسيرة للبحث عن
جوهر المسرح وللتعرف على مدى أساسية مختلف العناصر الإبداعية
المشاركة فى التجربة المسرحية . وقد بدأت هذه الرحلة بعد أن حقق
العمل المتواصل فى معمل باريس المسرحى طوال عدة سنوات انصار
رؤى وأفكار مختلف أعضاء هذه الفرقة التجريبية متعددة الجنسيات .
وأخذت هذه الفرقة وقد اقتربت رؤاها المسرحية تعيش طوال هذه
المسيرة المسرحية حياة مشتركة تساعد على مزيد من الاقتراب وعلى
مزيد من الاستيناب للآطار العام الذى على كل منهم أن يفرغ طاقته
الادائية والإبداعية فيه . . وكان هذا الآطار هو قصة أسطورية شرقية
غربية على معظم ثقافات أعضاء الفرقة ولكنها فى نفس الوقت قريبة
من روحهم ورؤاهم جميعا . . وقبل التعرف على الخطوط العامة لهذه
القصة والمسماة (مؤتمر الطيور) يلزمنا أن نتعرف على الخلفيات
الثقافية والمسرحية لأعضاء هذه المسيرة المسرحية حتى نقف على بعض
أبعاد هذا المزيج الغريب وتجربته المسرحية الشائقة .

وتتكون فرقة بيتر بروك التجريبية من ثلاثة عشر ممثلا ، ذهب
منهم مع بروك الى افريقيا احد عشر . والممثل الأول فى الفرقة هو
كاتسو هيرو أويدا ، يابانى الجنسية فى الأربعين من عمره ، أمضى
أكثر من عشرين عاما من عمره يتدرب على مسرحيات النوه اليابانية
تحت إشراف واحد من أساطين هذا الفن ، كما تدرب أيضا فى معبد
زن على الاستغراق التأملى الذى زوده بقدرة كبيرة على التأمل والسكون .
وهو لذلك أكثر الممثلين مقدرة على تحمل التدريبات البدنية وأشدّهم
حيوية وقدرة على الالتزام . وأما الممثل الثانى اندرياس كاتسولاس
فهو أمريكى من أصل يونانى ، عمره ٢٦ سنة ، تخرج من قسم المسرح
بجامعة انديانا . أما الممثلة الثالثة فهى ناتاشا بارى ، وهى انجليزية
من أصل روسى ، كما أنها فى نفس الوقت زوجة بروك . وقبل بدأت
تمثل منذ كانت فى الثانية عشرة من عمرها وقد ظهرت فى العديد من
المسرحيات والأفلام . أما الممثل الرابع فهو بروس مابرز انجليزى فى

الثلاثين من عمره طرد من أكاديمية الفنون المسرحية الملكية بلندن - وهى واحدة من أرقى معاهد المسرح الانجليزية - لأنه كان سكران اثناء تمثيله دور نابليون فى مسرحية (رجل الاقدار) ، ومع ذلك ها نحن نلتقى به بعد عدة أعوام وقد أصبح ممثلا فى فرقة بروك - ربما - يقول بعض الخبثاء - لأنه يمت الى بروك بصلة قرابة بعيدة . المثلة الخامسة هى هيلين ميرين ، ٢٦ سنة ، جميلة ، حيوية ، صارخة الأنوثة ، ربما الوحيدة بين كل أعضاء الفرقة التى يمكن أن يطلق عليها لقب نجمة ، لعبت الكثير من الأدوار الهامة فى فرقة شكسبير الملكية ، ولكنها أثرت الطريق الصعب وألقت بنفسها فى تيار هذه التجربة . بدلا من الانسياق وراء افراءات أن تصبح أحد نجوم الجنس اللامعات على الشاشة الفضية خاصة نجاحها فى فيلمين أحدهما لكين راسل والآخر لليندساي أندرسون وهما مخرجان كبيران ولامعان . أما الممثل السادس فهو فرنسواز مارتوريه فرنسى فى التاسعة والعشرين من عمره ، يقال انه أوسم ممثل فرنسى ، تختلط فيه النزعة الفلسفية بالطبيعة البهلوانية المريحة والمزاج الرومانسى المعتزج باللمسات الوجودية والشاعرية معا . قام بأدوار بارزة فى التليفزيون الفرنسى ، وخاصة مسلسلات التليفزيون الفرنسى المأخوذة عن أعمال ديستوفسكى . الممثل السابع أمريكى فى الثلاثين من عمره ، متمرد ، يعاشر الجنسين ، سجن مرتين فى لاس فيجاس ، بدأ حياته كراقص ، وعمل فى المسرح الفنائى الشامل الذى يتضمن الرقص والغناء والتمثيل والإيماء . المثلة الثامنة هى ميشيل كوليسون ، أمريكية فى التاسعة والعشرين عاشت دوامة الستينات حتى النخاع ، شهوية ، ذات حس موسيقى قوى ، عملت مغنية فى عدد من الملاحى الليلية . الممثل التاسع هو سيلفين كورناى فرنسى فى الثلاثين ، رخيم الصوت بهى الطلعة يوحى منظره الملتحى بالمهابة الشكسبيرية وبصورة الممثل التقليدية . درس فى السوربون ، ثم أمضى العمر بعد تخرجه فى المسرح التجريبي ، قام بجولة فى افريقيا الناطقة بالفرنسية مع جان فيلار ، وعمل مع جان لوى بادو . تدرب فى المسرح الفرنسى التقليدى وخاصة على الملاحى الموليرية . ومع انه فرنسى الجنسية فانه فى الواقع ابن أم إسبانية وأب سويسرى . المثلة العاشرة هى ميريام جولد شميدت ، المانية فى الخامسة والعشرين ذات خيال سريالى ، ولد أبوها فى مالى ، سبق لها أن عملت فى المسرح الألمانى التقليدى فى كل من المانيا وسويسرا . الممثل الحادى عشر مالك باجوياجو وهو افريقى من مالى فى الثامنة والعشرين من عمره ، عاش فى باريس لمدة سنوات ويتمتع بطاقة بدنية خارقة . بينما كان

في الحادية عشرة التقى بمفمن اعمى واصبح هو فائده يأخذه من قرية الى قرية في ربوع مالى ويستمتع الى اغانيه وقصائده ويعلمه كل ما يعرفه من مخزون تراثى من الحكايات والاضاحيك واعمال السحر والعرافة . وهو الممثل الوحيد في الفرقة القادر على الانطلاق كلية من التجريدات وعلى تغيير مسار اى ارتجال تحاول الفرقة تجويره دون جدوى . وقد جاء باجوياجو الى باريس مع فريق مالى القومى المسرحى ثم بقى بها ، لم يسبق له ان سمع ببروك حتى قدمه اليه جروتوفيسكى فانضم الى فرقته .

الى جانب هؤلاء الممثلين ذهب مع الفرقة في هذه المسيرة تيد هيزر الشاعر الانجليزى والموسيقية الأمريكية ليز سوادوس وعدد من الصحفيين . وقد استغرقت هذه الرحلة ثلاثة اشهر ونصف ، وتكلفت برغم كل تقشفها حوالى ستين الف دولار . فماذا فعل هذا الخليل الغريب من البشر والذي تعمدت ان اقدم تفاصيل سريعة عنهم حتى تتعرف على مدى التنوع والتباين في الخلفيات الثقافية والحضارية . وهل استطاعت رحلتهم من الجزائر عبر النيجر ومالى حتى نيجيريا وداهومى وتوجو ان تقدم بعض الاجابات على هذا السؤال الصعب الذى انطلقت الفرقة باحثه له عن اجابة ؟ قبل ان نحاول الاجابة على هذا السؤال علينا ان نتعرف بداءة على الاطار او الحكاية التى استخدمتها الفرقة كنقطة انطلاق في تجربتها الجديدة لتقديم المسرح لأناس لم يسمعو من قبل عن المسرح ولم تفسدهم اى خبرة بالمسرح المميت ، ولا تحول بينهم وبين هذه التجربة الجديدة اية حواجز من المواضع او الأعراف المسرحية المألوفة والتى تصبح الفتها حاجزا صلبا بين المشاهد وبكارة التجربة الجديدة .

وقد انطلقت هذه التجربة الجديدة من فراغ شبه كامل أولا في محاولة لاتخاذ فكرة المساحة الخالية بكل ما تعنيه كلمة فراغ هذه المساحة ماديا ومعنويا من دلالات نقطة بداية . فلم يعرف اى من الممثلين في بداية الرحلة ماذا سيقدمون عندما يواجهون اول تجمع بشرى .. اول جمهور . كل ما اقترحه بروك في البداية هو انه عندما يصلون الى اول قرية فانهم سيفرشون سجادة في الأرض ثم يقومون بالتمثيل اى تمثيل .. وبأى لغة ، ووفق اى منهج ، خطة ، أو اسلوب .. لا احد يعرف . غير ان الجميع يعرفون انه في حالة تأزم الموقف وتعرض الارتجال وارتباك الاستجابات ، فان لديهم رصيذا

من خبرة العمل طوال عام كامل على قصائد تيد هيزر بصورة جعلتهم يجمعون بعضها التي تتحدث عن الصناديق ويحاولون ترجمة أحاسيسهم بها الى حركة اذائية في شبه عرض اسمه عرض الصناديق . كما جمعوا عددا آخر من القصائد التي تتحدث عن العمالة الذين يلدون عمالة سمي بعرض العمالة .

لكن بروك في نفس الوقت كان يأمل أن يبلور عرضا ينهض على تلك الرائعة الفارسية المعروفة باسم (مؤتمر الطيور) وهي قصة اسطورية عن رحلة وعن بحث . ومثل الكثير من القصص الفارسية ذات الطابع الرمزي والايحائي فان الرحلة توشك أن تكون نوعا من الحج الرمزي . لأن رحلة البحث الطويلة المضنية تستهدف التأكيد على أن ما نخرج للبحث عنه وما نتكبد في سبيل الارتحال اليه أشد المشقات يمكن أن يجده الواحد منا على عتبة بابيه ودون مبارحة مكانه . . لكن مظمة الرحلة تكمن في أن اكتشاف هذه الحقيقة البسيطة والشمينة معا لم يكن ممكنا دون تكبد مشاق الرحلة الطويلة . فالرحلة في جوهرها ليست الا رحلة لارهاف مدارك الانسان ولزيادة قدرته على فهم واقعهم والفوص في اعماق حاضره بصورة فعالة .

غير أن بروك أثر الا يتحدث مع فرقته عن هذه الفكرة الجديدة والا يقدم لهم تفاصيل هذه الحكاية الفارسية حتى تصل الفرقة الى الصحراء وحتى تقترب من اول قرية ومن اول عرض ، ليكون في العرض أكبر قدر ممكن من التفجر التلقائي وأقل قدر ممكن من التعمل والتفكير المسبق ومحاولة خلق نسق وتوازن بين الافعال والاستجابات التي تثيرها لدى الآخرين . فالمرح المثالي في نظر بروك هو الحدث التلقائي الذي يتفجر في العراء ولا يعتمد على الاعداد المسبق ولا على تشذيب الانفعالات أو عقلنة الاستجابات . انه فورة انفعالية مركزة ومتوهجة معا فيها بساطة التلقائية وتعقد الخبرة المكتنزة عبر عشرات التجارب والاحاسيس . لذلك ما أن واجهت الفرقة اول قرية حتى فاتحهم بروك بفكرة هذا العرض الجديد الذي يستهدف بلورته خلال الرحلة . وقدمت الفرقة اول عرض لها في الصحراء الكبرى بعد أن قطعت مئات الأميال بسياراتها وسط الرمال . ولم يكن العرض في الواقع سوى لحظات قصيرة متوهجة من الإبداع وردود الفعل الإبداعية التي تنفجر على هيئة فورات موجبة . ثم تابعت العروض في محاولة من الفرقة بلورة عرض ملئ بالصور المدهشة عن طيران هذه الطيور وسعيها الدائم الى

غايتها ، وعن تخطيطها وضياعها وفقدانها الاتجاه وتشتت دروب الرحلة بها . . . طيور نصف آدمية ، نصف رمزية ، باحثة عن غايتها أو بالأحرى باحثة عن ذاتها حتى تتعرف على حدود امكانياتها وطاقاتها على المعرفة والاكتشاف .

لكن أهم ما اسفرت عنه هذه الرحلة ، لم يكن بلورة هذا العرض المسرحي بصورة تمتزج فيها الخبرة الحرفية بالطاقة الإبداعية في تدفقها التلقائي الخلاق . ولكن قدرة هذا العرض التلقائي على التواصل مع المشاهد واستهوائه - بصورة ايجابية وليس كذلك الاستهواء السلبي الذي اعتاده مشاهد المسرح الميت خلال ذلك الإيهام الزائف بالحقيقة عن طريق الإبهار والبهارج والتهويل - . . أقول استهواء المشاهد للمشاركة الفعالة في العرض ، اذ كان هؤلاء المشاهدون الذين لا تحبطهم أى تقاليد مسرحية مفتعلة يندفعون في كثير من الأحيان الى مشاركة الممثلين في الطيران والتخطيط والتوجه خارج الدات بحثا عنها ومن أجل التعرف الحقيقي عليها . بصورة ارتد معها للمسرح وجهه السحري القديم وقدرته الكبيرة على إثارة الفعل واستثارة طاقة المتلقى الخلاقة على المبادر والاستجابة . واستمرت رحلة الفرقة عبر أحراش افريقيا . تباعدت عن المدن الكبيرة التي عرفت من قبل بعض صور المسرح الصحيحة أو الخاطئة وتتوغل في القرى والآجام وربوع القبائل تعرض عليهم ومعههم فنهما .

بصورة تحولت معها الرحلة في الواقع الى نوع من المعادل المسرحي لرحلة البحث التي تتناولها حكاية « مؤتمر الطيور » . حيث خرجت الفرقة في نهاية هذه الرحلة اكثر فهما واعمق ادراكا لحقيقة ما كانت تبحث عنه . . ولكن هل أصبحت المسألة اكثر سهولة بعد هذا الادراك ، أم انها ازدادت صعوبة ؟ ! الواقع ان تفاصيل تلك الرحلة وتجاربها توحى من خلال العرض الشيق الذي قدمه لها جون هيلبرن في كتابه عن هذه التجربة المسرحية ، بأن الفرقة استطاعت أن تحقق بصورة لم يعرفها المسرح الغربى من قبل معظم رؤى وفروض - بل أيضا وطموحات - كل المسرحيين الذين رغبوا في تحقيق مشاركة المشاهد الفعالة في العرض بدءا من تجارب « مسرح الواقعة » و « المسرح الحى » حتى تجارب بسكاثور في « المسرح السياسى » و « مسرح بريخت

المسمى « و » المسرح الوثائقي » وغير ذلك من التجارب التي حاولت
تحطيم خانق الوهم الرابع وخلق علاقة جدلية خلاقية بين ما يدور على
الخشبة ومن يجلسون أمامها . وكان سر نجاح هذه التجربة وتجاوزها
معظم انجازات التجارب السابقة انها استطاعت ان تتخطى كلفة عن
اطر وتقاليد المسرح القديمة دون التضحية بالخبرات الانسانية والمسرحية
التي اكتسبها الانسان في رحلته الطويلة مع المسرح منذ ايام اليونان
الاولى وحتى أحدث التجارب المعاصرة .

بيتر شيفر كاتب مسرحي من الجيل القاص

إذا كانت الأزمة الاقتصادية وما صاحبها من ارتفاع سعر الورق وانخفاض قدرة القارئ الشرائية قد أثرت كثيرا على المجلات الأدبية والثقافية المتخصصة ، وبالتالي على الكثير من فنون التعبير الأدبي التي تعتمد على المجلة والدورية الثقافية كالشعر والمقال والأقصوصة ، فإن المسرح استطاع أن يتجنب الآثار الحادة لهذه الأزمة الاقتصادية . وإن يواصل تطوره ونموه الطبيعي بصورة ظهرت معها الكثير من الأعمال المسرحية الهامة في الفترة الأخيرة . وثمة في الواقع جيلان كاملان من كتاب المسرح الانجليزي المعاصر لم يعرف عنهما القارئ العربي شيئا . أولهما هو الجيل التالي مباشرة لجيل جون أربورن وهارولد بنتر وجون آردن وغيرهم . . ويضم هذا الجيل الجديد الذي تبلورت ملامحه ورسخت أقدامه في ميدان المسرح عددا كبيرا من كتاب المسرح الموهوبين مثل توم ستوبارد وادوارد بوند ودافيد هتوري وكريستوفر هامبتون ودافيد هير وغيرهم . أما الجيل التالي والذي بدأت أعماله في الظهور مع السبعينات وأخذ يتحدى مفاهيم هذا الجيل ومكانته فإن من كتابه البارزين حتى الآن هارولد باركر وجون مكجراث وتشاسلز موديتز وغيرهم والواقع أنه من المصحف تقديم هذين الجيلين في رسالة مسرحية واحدة . . لأن بعض كتاب الجيل الأول مثل ستوبارد وبوند قدم حوالى عشر مسرحيات بينما قدم الآخرون أكثر من خمس مسرحيات . . كما أن معظم كتاب الجيل الثاني قدموا أكثر من ثلاث مسرحيات حتى

الآن . ومن هنا فأننى سأنتهز فرصة عرض أكثر من عمل واحد لهؤلاء الكتاب الجدد لتقديمهم الى القارئ العربى بصورة تبتعد قدر الامكان عن التبسيط والتعجل .

ولكن قبل أن نقدم هؤلاء الكتاب لابد من تقديم كاتب من جيل أوزبورن لم يقدم الى القارئ العربى وان كان ابداعه المتواصل قد وضعه الآن بين احسن عناصر هذا الجيل . . بل انه يوشك أن يكون من القلائل بينهم الذين حاولوا الا يكرروا انفسهم والا يعيشوا على بداياتهم اللامعة وحدها . وهذا الكاتب هو بيتر شيفر الذى يعرض له المسرح الانجليزى الآن ثلاث مسرحيات فى وقت واحد . اذ يقدم له مسرح « الشو » عرضا لمسرحيته القصيرتين (الكوميديا السوداء) و (اكاذيب بيضاء) بينما يعرض له المسرح القومى مسرحية (الجياد) التى آثر ان يكون عنوانها Equus وهى الكلمة اللاتينية المقابلة لكلمة الخيل .

وقد ولد بيتر شيفر فى ليفربول عام ١٩٢٦ وما أن اكمل تعليمه حتى عمل بأحد المناجم عام ١٩٤٤ ثم حاول فى بداية الخمسينات أن يكتب بعض التمثيليات التليفزيونية وكان من أبرز ما عرضه له التليفزيون فى هذه الفترة تمثيلتا (أرض الملح) و (ميزان الرمح) . وفى عام ١٩٥٨ ومع بداية موجة المسرح الجديد التى بداها جون أوزبورن قبل عامين بمسرحيته التى اعطت اسمها لهذا الجيل من الكتاب المسرحيين (انظر خلفك فى غضب) فسمى بجيل الفاضيين أو الساخطين . . كتب شيفر أولى مسرحياته (تمرين للأصابع الخمسة) وقد لاقت برغم عرضها خارج مسرح (الرويال كورث) الذى كان دار حركة الفاضيين الكثير من الاهتمام من كل من المشاهد والناقد على السواء . وفى عام ١٩٦٢ قدم عرضا من مسرحيتين من فصل واحد (الأذن الخاصة) وهى مأساة تدور فى حياة أسرة من الطبقة الوسطى و (العين العامة) وهى ملهاة محكمة البناء أشارت الى موهبة واضحة لكتابة مسرحيات الفصل الواحد . وفى عام ١٩٦٤ قدم مسرحيته الطويلة الهائلة (الصيد الملكى الشمس) وفى العام التالى ١٩٦٥ كتب مسرحية (كوميديا سوداء) وفى عام ١٩٦٨ كتب مسرحية أخرى من فصل واحد هى (اكاذيب بيضاء) وقد اعاد كتابة هذه المسرحية مرة أخرى عام ١٩٧٦ لتعرض فى صورتها الجديدة مع (كوميديا سوداء) . وفى عام ١٩٧٠ عرضت مسرحيته (معركة الاعترافات) ولم يكتب بعدها

شيئا للمسرح وانما اعد مع المخرج المسرحى الكبير بيتر بروك رواية وليام جولدنج المعروفة (ملك الدباب) للسينما وهى العمل السينمائى الوحيد الذى اخرج به بروك للسينما خصيصا . ثم جاءت آخر مسرحياته والتى تعرض فى لندن الآن (الجياد) .

وقبل ان نعرض لمسرحياته الثلاث التى تقدم فى لندن الآن لابد من كلمة عن مسرحيته (الصيد الملكى للشمس) ليس فقط لأنها من أهم مسرحياته وأكثرها عمقا وثراء ، ولكن ايضا لأنها تطرح بصورة جيدة القضية المحورية التى يلج عليها فى معظم أعماله المسرحية وهى قضية الايمان بأبهاذا الفلسفية والحضارية المختلفة . ومسرحية (الصيد الملكى للشمس) هى مواجهة درامية بين شخصيتين ، وفى نفس الوقت بين حضارتين وموقفين مختلفين من قضية الايمان . . الشخصية الأولى هى شخصية بيزارو القائد الأسباني الذى قاد الجيش الأسباني فى منطقة الأتكا بأمريكا اللاتينية أيام الغزو الأسباني لها . . وهو شخص متشكك لا يؤمن بغير الفعل المباشر ويوشك ان يكون ميكافيليا من هذه الزاوية . كما يوشك ايضا ان يكون ملحدا كلية برغم انه يقود الجيش الأسباني الذى يحارب تحت راية الصليب وينصاع لدور القسيس الذى يرافق الحملة ليتلو الصلوات ويبارك خطوات العسكر . أما الشخصية الأخرى فهى شخصية أناهوليا اله هنود الأتكا المنحدر من صلب الشمس الذى يؤمن بأنه اله لهذا الشعب كما يؤمن كل أفراد الأتكا بالوهيته . والمسرحية على الصعيد الفردى مواجهة درامية بين انسان يؤمن بذاته تعضد هذا الايمان ثقة شعبه المطلقة فيه . وآخر ملء بالشكوك حتى فى القضية التى يحارب من أجلها ولكنه فى نفس الوقت ملء بالثقة فى قدراته الفردية كقائد عسكرى ، وفى القتال كوسيلة انجاز وفعل تحقق . وعلى صعيد آخر فانها مواجهة بين أسلوبين فى الحياة وحضارتين . . حضارة الأتكا المليئة بالخب والخير والسلام ، والتى لم تتلوث بعد بشروخ الحضارة البرجوازية والاعيبها الميكافيلية . وحضارة اوروبية غازية ، أمبهاا الشره الى الذهب فلم تعد تقدر قيمة الانسان ، أو تحترم مهوده ومواثيقه . حضارة تسلط عليها فكرة القوة بعد ان تغلغت فيها جرثومة العنف التى تعصف الآن بالآخرين ولكنها فى سبيلها الى أن تلتهم أبناءها أنفسهم عما قليل .

وتجسد المسرحية هذه المواجهة الدرامية المتعددة المستويات والتى تنطوى فى نفس الوقت على بعد فلسفى حول فكرة الضمير

الإنشائي ومستوياته المتعددة ، من خلال اللجوء الى وضع طقوس الحياة والمثلية في شخصية اله شعب الأتكا وملكم في مواجهة طقوس الموت والآلهة والمثلية في شخصية الغازي الأسباني وجنده وعدته وعتاده الحريين . وهذا ما يكسب المسرحية من ناحية البناء قدرة واضحة على التأثير ، وما يجعل الكلمة فيها شديدة الفنى بالدلالات والإيحاءات لأنها في تفاعل مستمر مع الصورة الحسية ومع الطقوس التي تكسب هذه الصورة دلالاتها ومراميها المتعددة . وتعتبر من هذه الناحية من انضج صور الهجوم الفنى على الحروب التي تشن تحت دعاوى دينية والتي تفترض أن المبررات الدينية يمكن أن تسوغ أى دعاوى أخرى في وطن أو أرض . وعلى أى محاولة لفرض رؤى وتصورات حضارية على أى شعب آخر بدعى أن هذا الشعب ملحد ومتخلف ، وأن الشعب الغازي سيعمل على تحضره وهدايته الى الإيمان . لأنها أظهرت مدى إنسانية حضارة الأتكا ومدى تقدمها على مستوى القيم الإنسانية إذا ما قيسست بالحضارة المسيحية الغازية التي تدعى التقدم . لأنه ما أن لجأت أى بلد الى غزو بلد آخر حتى ولو تحت شعارات أو دوافع تبدو إنسانية في الظاهر حتى كانت قد تخلصت عن جوهر الديانة المسيحية التي تحارب باسمها .

وإذا انتقلنا بعد ذلك الى المسرحيتين القصيرتين اللتين تعرضان الآن في « مسرح الشو » بلندن . سنجد أن المسرحية الأولى (أكاذيب بيضاء) أو بالأحرى (من يكذبون الأكاذيب البيضاء) تحاول تعرية ثلاث شخصيات من خلال موقف درامى شديد التركيز . موقف لا يستهدف تقديم هذه الشخصيات الجارحة الضحايا فحسب ، وإنما يحاول أيضا استقصاء الدور الاجتماعى والنفسى للكذب . وتبدأ المسرحية بعرافة أو قارئة كف اتخذت هذه الحرفة في محاولة لانتقاذ نفسها من حياة ملولة ، وادعت - كذبة بيضاء - أنها من سلالة غجرية تخصص أسلافها في معرفة طلاسم العرافة وفك رموز السحر وخطوط الكف ، وها هى وقد ورثت عنهم هذه الأسرار التي لا يبوحدون بها للغرباء وتعرض الآن خدماتها في خيمة صغيرة في أحد المدن الإقليمية .

ويجئ إليها شابان ، صديقان لدودان ، يتقاتلان على من الذى يدخل الأول منهما . . وبعد أن يقبلا بالقرعة يدخل من اختار الوجه الرابع للعملة والذى يريد أن يربح اللعبة حتى النهاية . فيقترح عليها أن تلعب لحسابه دورا وأن يدفع لها بسنخاء مقابل هذا الدور . . ويشرح لها كيف أنه يجب فتاة يقرر بها هذا الشاب الآخر بل ويوشك

ان يقضى عليها وعلى مستقبلها . ويشرح لها كيف انها بذلك ستقوم بدور انساني لأنها ستخلص هذه الفتاة البريئة من براثن هذا الشاب الآخر - المفترض انه صديقه - المعقد الشخصية . وكيف ان صديقه هذا ضحية ظروف حياته الصعبة ، حيث انه ابن احد عمال المناجم السكيرين . . تعود ابوه على ضربه كلما سكر فشرب الطفل مليئا بالعقد وقد اضطرته قسوة ابيه الى الهرب من المنزل . . ويقدم لها ملخصا لحياة صديقه بكل ما فيها من مواقف واسرار هامة . كما يشير لها الى ان صديقه هذا شديد الايمان بالعرافة والسحر . وان كل ما عليها بعد ان تبرهن له على مقدرتها من خلال اكتشافها لكل تفاصيل حياته واسرارها والتي قدمها هو واسمه فرانك اليها ، ان تنصحه بالابتعاد عن هذه الفتاة لأن في ارتباطه بها دماره . ويدفع لها عشرين جنيهها في مقابل هذا وهي لاتزال مترددة في قبول الصفقة ولكن الشاب الآخر واسمه توم يجيء قبل ان يتفقا نهائيا فيترك لها فرانك النقود ويخرج بسرعة قبل ان يدخل صديقه توم اليها . ويخرج من عندها وهو مليء هو الآخر بالتردد والتشكك في فعلته فيبحث توم قبل ان يدخل الى الخيمة على الرجوع ويريد ، وقد صحا ضميره او ربما وقد حشه شيطانه على استشارته عن طريق عكسي ، ان يشنيه عن الدخول الى العرافة وان كانت بقية الأحداث تشير الى ان هذا الموقف وليد نوع من الندم او التردد اكثر من كونه حيلة شيطانية لأن مسرحيات شيفر تبعد عادة عن الشخصيات الاحادية او النمطية .

وتحاول العرافة وقد قر عزمها على اغتنام الفرصة وريح هذا المبلغ الكبير ، ودخل اليها توم الذي اصر على معرفة طالعه ، ان تقرا في كرتها البللورية ماضيه الذي نقلت ملخصا له على مروحتها تنظر اليه كلما نسيته . وبعد ان تسرد له معظم اسرار حياته وتنصحه بالابتعاد عن هذه الفتاة يتنبه الى اللعبة ويسألها كم دفع لها صديقه (فرانك) لتقوم بهذا الدور . ولما تنكر يقول لها ان هذه القصة كلها مختلفة . وان هذه هي الطبعة الخاصة من قصة حياته والتي رواها لصديقه ، وهي قصة مختلفة كلية عن الواقع فهو يختلق لكل صديق عن حياته الخاصة قصة تناسبه . اما الواقع فهو انه ابن طبقة متوسطة لا لون لها . . عاش حياة شديدة العادية ولا شيء فيها . واراد ان يصنع من نفسه ضحية ونموذجا معا فادعى انه ابن طبقة فقيرة وانه عاش حياة مأساوية مليئة بالأحداث غير العادية حتى يتقبله الناس ويتذكرونه كشخص ذي هوية متفردة .

ويحكى لها توم كيف ان فرانك هو الذى خدعها . وانه بدأ يكذب عليهما أيضا - أى توم وصديقتها - عندما قدم نفسه لهما على انه صحفي يريد أن يعيش مع زوج من الأصدقاء - فتى وفتاة - اللذين يعيشان معا حتى يكتب عنهما تحقيقا صحفيا . وصحبهما فى كل مكان حتى فى غرفة النوم . وأخذ يتسرب الى كل دقائق حياتهما وبدأ فى الاستيلاء لنفسه على الفتاة منه . . وانه فى الواقع ليس صحفيا وانما أفاق أصبح مثل دودة العلقلة التى لصقت بحياتهما فلاهما قادران على انتزاعها ولا هو راغب فى تركهما فى سلام . وأخذ بدأت صديقته تستمرىء صحبته وهو يشك فى انها تخونه معه . . وشدت الفتاة مصير الشابين بعلاقة حب - كراهية من نوع غريب .

وتتكشف أبعاد الحقيقة بالتدريج . . لنعرف من الأدوار التى تلعبها الشخصيات والأقنعة التى ترتديها والقصص التى تحكيها عن نفسها لا علاقة لها بالواقع وانما هى فى الحقيقة بنت مزيج معقد من الواقع الفعلى والواقع كما تتمنى كل شخصية أن يكون والحقيقة كما تريد للآخرين أن يعرفوها أو ما يريدون أن يعرفوها منها . . . وان هذه القصص شبه الحقيقية شبه المخلقة التى تحكيها كل شخصية ليست الا محاولة لخلق عالم تحقق فيه الشخصية أقصى قدر من التوازن النفسى . . فالعرافة التى تكشف أمامها هذه الوقائع لا تقل عن أى من فرانك أو توم لجوءا الى الأكاذيب البيضاء وندف الوقائع الزائفة . . ففى الأخرى تلعب دورا حسبت انه قد يريحها من العمل اليدوى الشاق فى متجر أبيها أو ورشته . وتحاول وقد تمت تعرية الصديقين أمام بعضهما اذ حضر فرانك وأخذ يسترق السمع فيعرف كل ما قاله توم عنه ويتم مواجهة جارحة تتكشف أثناءها كل السوءات ، ان تستعيد توازنها وان تواصل حياتها المبنية على الأكاذيب برغم انها قد شهدت تقوؤ الحياة القائمة على الأكذوبة . . لأن الانسان كثيرا ما لا يتعلم من دروس حياته وتجاربها .

أما المسرحية الثانية (كوميديا سوداء) فان فكرتها شديدة الطرافة . لأنها تحاول أن تقتنص المفارقات التى يحدثها انقطاع التيار الكهربائى عن منزل ما . . أو بالأحرى سقوط ستار الزيف الذى يستر الكثير من المواقف والأدوار التى تلعبها فى النور . وتبدأ المسرحية فى الظلام الدامس حيث يدخل البطل « ميلر » وخطيبته كارول ويتحدثان عن جمال الشقة الآن وكيف أصبح كل شيء فيها على ما يرام فى انتظار

قدوم الزائر الثرى الذى سيشتري تماثيل البطل ميلر وهو نحات حديث من انصار النحت التجريدى . وفجأة يضاء المسرح بنور معش للأبصار ، ونسمعهما يصرخان ماذا حدث لماذا انطفأ النور فجأة .. اذ تستعمل المسرحية فكرة النور والظلام بمعنى عكسى .. حيث ان الظلمة هى التى ستكشف حقيقة المواقف والعلاقات التى تستتر فى الضوء بالعديد من الأقنعة . فى هذه الظلمة الكاشفة تبدأ الأحداث فى التكشف ، وتأخذ الأقنعة والأكاذيب فى التمزق واحدة اثر الأخرى . فنعرف ان الأناث الفخم الذى يملأ حجرة الاستقبال وان التماثيل والفازات الصينية التى تزينها انما هى مستعارة دون اذن من الشقة المجاورة التى ذهب صاحبها لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف . وان الفتاة الجميلة التى خطبها لأن أباه ضابط كبير قد كذب عليها فيما يتعلق بقصته مع الفتاة التى يحبها والتى عاش معها لسنوات أربعة . وقد سافرت منذ أسبوعين .. ويتعقد الموقف بوصول الفتاة التى يحبها ، والتى تنهض بينه وبينها عشرات الأواصر والمواقف الحميمة والذكريات . ويعرف كل منهما تضاريس جسم الآخر حتى انه لقادر على أن يتعرف عليها فى الظلمة الدامسة . بينما تنتفى أى علاقة صميمة بين الخطيبة كارول والنحات ميلر فلا تستطيع - فى الظلمة - أن تميز يده من يد جاره هارولد .

والمرحبة مليئة بالمواقف والمفاجآت .. حيث يجيء هارولد وهو الجار والصدى الذى ذهب لقضاء نهاية الأسبوع فى الريف فاستعارا دون علمه أثاث منزله ، اذ عرض عليه صديق أن يعود معه مبكرا فى سيارته . وتجيء صديقه الأصلية « كليا » .. ويحاول ميلر فى الظلمة أن يأخذ الأناث الى شقة جاره وقد استبقاه فى شقته . بينما يحاول فى نفس الوقت أن يبعد كليا عن المشهد . حيث الخطيبة كارول وأبوها الكولونيل يملكيت موجودان ليشكلان واجهة اجتماعية أمام الثرى الذى جاء لشراء منحوتات ميلر الحديثة . ويجيء من يصلح النور الكهربائى فيظن الجميع انه مقتنى التحف الثرى ويحتفون به .. ويتعقد الموقف وتزداد حدة الفكاهة فيه .. لأن الكهربائى فى الواقع حاصل على ليسانس الفلسفة ومن هواة الفن الحديث ولكنه يعمل كهربائيا لعدم وجود عمل بسبب أزمة البطالة .. وتزيد مقدرة الكهربائى على استعمال لغة فلسفية ونقدية فى الحديث عن تماثيل النحات من مبالغة الجميع فى الاحتفاء به وبالتالي تشييد قصور الأحلام على عبارات الإعجاب التى لابد ستعقبها شيكات الدفع السخية .. ويزداد الموقف تعقيدا وتبدأ الأكاذيب وسوء الفهم فى التساقط قطعة اثر قطعة .. ويضاء النور -

أى يعم المسرح الظلام - فيكتشف هارولد بقايا أثائه .. وتكتشف الخطيئة وجود. كليا وتسقط عن الجميع الأقنعة ويحجى مقتنى التخف الحقيقى به أن تكون الأمور قد تفاقمت فيستقبلونه أسوأ استقبال .

والواقع أن هذه المسرحية تتضمن الكثير من عناصر الكوميديا الخفيفة الناجحة .. فبجانب بساطة الفكرة وتعقد الموقف وتطوره دون الإغراق فى الافتعال أو المبالغة فى الاعتماد على عنصر الصدفة كما يحدث فى المهارة الخفيفة عادة . فإن الضحك فيها ينبع من المزاوجة بين جدية الفكرة وطرافتها والاهتمام بعناصر الفرجة فى العمل المسرحى بصورة تشد المشاهد وتستحوذ على اهتمامه . وهى تلعب أيضا بفكرة الموازنة بين ظلال ودرجات الضوء والظلمة وظلال ودرجات الحقيقة والأكذوبة فى حياة الشخصية . فضلا عن إلحاحها على نفس الفكرة المحورية التى قامت عليها المسرحية السابقة من أنه من المستحيل تأسيس أى شئ حقيقى على أكذوبة ، مهما كان ذكاء هذه الأكذوبة ومهما بولغ فى حمايتها .

نتنقل بعد ذلك الى آخر مسرحيات شيفر (الجياد) التى تدور فى احدى مصحات الطب النفسى .. وهى مصحة واقعية ورمزية فى آن . تضيق حتى تصبح مصحة بعينها وتوسع حتى توشك أن تكون انجلترا بأكملها بنظامها الاجتماعى وتكوين أبنائها النفسى وأجهزتها الاعلامية والثقافية ومؤسساتها الدينية والأسرية والترفيهية . وتوشك هذه المسرحية أن تكون مواجهة درامية بين شخصيتين .. كتلك المواجهة الثرية بين بيزارو وآناهوليا فى (الصيد الملكى للشمس) . لأنها فى الواقع مواجهة بين الطبيب النفسى المعالج مارتن والمريض الشاب آلان .. أو هى بالأحرى مواجهة بين الإنسان الذى يعانى من التمزق بسبب فساد وتهرؤ النظام الاجتماعى بأكمله والمؤسسة التى تحاول تكييف هذا الإنسان الممزق للحياة معها والتى لا تخلو فى داخلها من الصدوع . وهى على مستوى آخر مجموعة من صرخات الضحايا العاجزين عن اكتشاف أسباب مأساتهم ولكنهم وأعون بكل آلام هذه المأساة وبكل ما يفقدونه بسبب ترديهم فى وهدهتها الوحشة . كما أنها باستخدامها المكثف لرمز

الجياد بدلالاته الفرويدية التى تعتبر العلاقة بين الأنا Ego والهوالاد Id كالعلاقة بين الحصان وراكبه .. حيث يمثل الأجو راكب الحصان الذى يريد أن يكبح جموحه ويقوم بدور الوجهة والمسيطر عليه بينما يمثل الحصان كل الشهوات والغرائز الجامحة .. وحيث

ينقلب الوضع احيانا عندما يجعل الحصان الراكب يقوده لا في الاتجاه الذى يريده الراكب وانما في الاتجاه الذى يرغبه الحصان .. بهذا الاستخدام الفرويدى تنطوى المسرحية على دلالات سيكولوجية تجعل احد مستويات المواجهة الدرامية فيها هى المواجهة بين الاجو والاد .. بصورة تلقى الكثير من الشك على المقولة الفرويدية وتوشك أن تقلبها راسا على عقب . وحتى لا نستطرد فى تناول المستويات المتعددة للمعنى دون التعرف على تفاصيل العمل علينا أن نعرض بسرعة للبناء والشخصيات .

تدور المسرحية فى احدى مصحات الطب النفسى حيث الطبيب . المعالج مارتن ملء بالضجر والمشكلات ، وتجيء المريضة تخبره بوصول المراهق الشاب آلان وتقدم له موجزا عن حالة هذا المريض الصعب الذى يرفض الكلام أو التعاون مع الطبيب والذى حول الى المصحة لأنه فقاً عيون خمسة جياذ فى حظيرة الخيل التى يعمل بها .. وانه يكتفى بأن يردد طوال الوقت اغاني الاعلانات التليفزيونية والتي اصبحت الآن احد الرموز الدالة على الحضارة الاستهلاكية الرأسمالية .. ويدخل آلان الذى لم يتجاوز السابعة عشرة من عمره بعد .. وتبدأ بعد مقاومة عنيدة يجيب فيها آلان على أسئلة الطبيب بأغنيات تليفزيونية ويرفض التواصل بصورة تكرر وحدة الاثنين ، تبدأ المواجهة الحقيقية بين الشخصيتين بصورة نتعرف من خلالها مشهدا بعد مشهد على حياة آلان الاجتماعية والنفسية وعلى تكوين الطبيب نفسه .. وعلى نوعية العلاقات الأسرية وغير الأسرية التى وجد آلان باعتباره نتاج هذا الواقع الاجتماعى المعقد نفسه ابنا لها وضحية لتفككها المفرط فى آن واحد .

ومن خلال هذه المواجهة التى يطالب فيها آلان بأن يسأل الطبيب سؤالا مقابل كل سؤال يريده الطبيب أن يجيب عليه .. نعرف ان آلان ضحية اسرة شديدة التفكك يمثل كل من الأب فرانك والأم دورا فيها طرفى نقيض من حيث المعتقد والمفهوم والأسلوب .. فالأب عقلانى كان من المؤمنين بالعلم والاشتراكية والمتحمسين لهما حتى اجهزت الزوجة بخلافاتها معه وتدينها المفرط على حماسه واضعفت ثقته فى ذاته . فاذا به يتحول الى شخص شديد الوحدة يتردد نتيجة لسلسلة من الاحباطات على دور السينما الرخيصة التى تعرض افلاما جنسية والتى يشكل التردد عليها فى تستر ومخافتة نوعا من كسر العرف

أو القانون الاجتماعي . أما الزوجة فانها شديدة التدين تريد بعد أن تهرات العلاقة بينها وزوجها أن تبقى ابنها شر السير في نفس الطريق الذي جر الأب الى الإلحاد فتبالغ في احاطته بالشموع وصور العذراء وحكايات القديسين الخرافية . ويمترض الأب على كل هذا فيتمزق الصبى الآن وهو لما يزل في مرحلة التكوين . لا يعرف أى الرايين أو الرؤيتين يتبع . ولكنه على كل حال كان أكثر ميلا الى رؤى أمه وعالمها التقليدى . وثمة قصة محفورة في طفولته عن صورة فرس جميلة علقها أبوه في غرفته بدلا من احدى صور المسيح التقليدية في محاولة من الأب استبدال صور القديسين وخرافاتهم بلوحة من الفن ترقق احساس الطفل . وهى صورة يقع الطفل في هواها وترتبط بصورة غريبة في داخله بصورة الأب وبرؤى غامضة عن المخلص وبأحاسيس عن الجمال الطبيعى المتمثل في هذا الحصان . وثمة اشارات عديدة في الحوار تقترح أن أسلوب الأب واسلوب الأم المناقض يمثلان النزعتين الأساسيتين في الفكر الذى يتنازع الحضارة الغربية وهما الفكر العقلانى بكل امتداداته وتياراته ، والفكر الدينى بكل غيبياته وروحانياته .

وتستمر الجزئيات في الكشف بصورة نحس فيها بأن هناك الكثير من صور التشابه والتضاد بين كل من آلان ومارتن . فمارتن الآخر ملئ بالملل والتمزق ، يعيش حياة خادمة مع زوجته التى يستمر معها بقوة الكسل والعادة . فقد الثقة في الطب النفسى الى حد كبير ولكنه أكسل من أن يبدأ حياة جديدة في ميدان جديد . فإين يمكن أن تقوده تلك الحياة وقد حاول آلان أن يهرب من حياته المنزلية الممزقة فترك منزله قبل أن يكمل تعليمه وبحث عن عمل حتى وجده في احدى حظائر تربية خيول السباق . سائسا ينظف الخيل والحظيرة . . . ووقع في غرام هذه الجياد وجعل يتسالى اثناء الليل وقد سرق مفتاح الحظيرة وعمل مفتاحا على قياسه لنفسه ويأخذ احد الجياد وينطلق به في الغابة المجاورة في نوع من نشوة التحقق الممزوجة بالشهوة والانطلاق .

وذات يوم تدعوه زميلته الشابة التى تعمل معه في حظيرة الخيول فيخرجان معا ويسهران وتصبحه الى احد دور السينما التى تعرض أفلاما خليعة يرى فيها نساء عاريات لأول مرة في حياته . وتدهش زميلته عندما تكتشف عذريته فجأة يبصر أباه في السينما ويبصره الأب فيخجل ويحاول أن يبرر وجوده بأنه جاء ليرى صديقه مدير هذه السينما ثم دلف الى الصالة يلقي نظرة من باب حب

الاستطلاع . ولكن ارتباك الأب وخجله يفصحان كذبه
الساذجة . . ويخرج الثلاثة معا وآلان ينوء بعبد أكثر من اكتشاف
واحد . . فالى جانب اكتشافه لخبايا الجسد الأنثوى ها هو
يكشف جانباً جديداً فى أبيه . . يعرف معه أن هذا الأب
الصارم القاسى هو الآخر ضحية لهوس أمه الدينى وتنغيصها المستمر
لحياته . ويشعر فى هذه الليلة بأنه شديد القرب من أبيه ويتركهما
الأب وقد أراد آلان أن يوصل زميلته الى بيتها لأن الوقت متأخر . .
وهنا تخفى له الليلة ثالث الاكتشافات حيث تغريه زميلته وقد أخذته
الى حظيرة الخيل بمضاجعتها ويشعر أن الخيل تنظر اليه فلا يستطيع
النوم معها وتحاول التسرية عنه بعد أن اكتشفت عجزه بأن ها
طبيعى ويحدث ولكن عيون الخيل المفتوحة والتي تطل منها اداة واضعة
له تمتزج فيها الشهادة على عجزه بكل أحاسيس الذنب المتمثلة فى
رؤيته راغبا فى ممارسة الخطيئة فينتزع قضيبا ويفرسه فى هيون
الحياد الخمسة . . فينتاب الفتاة الدعر وتهرب ويكون مصر آلان هذه
المسحة النفسية .

وبالتعرف على كل تفاصيل مأساة آلان تنتهى المسرحية ولكن أهم
ما فى المسرحية هو البناء الدرامى فيها والطريقة التى تتم بها تعرية
هذه التفاصيل وتجميعها بالتجسيد تارة وبالمواجهة مع مارتن أخرى
وبالاعترافات ثالثة . لأن البناء هنا لا يجسد المضمون فحسب وإنما
يوسع من أفقه ويثريه بالعديد من الدلالات . بحيث يتصاعد مستوى
الدلالات والكشف عن أبعاده المتعددة من خلال المواجهة الدرامية
المتصاعدة الايقاع والحدة ، الى محاولة شاملة لطرح قضية الحضارة
الفريية كلها للمناقشة على الصعيدين الفلسفى والاجتماعى .

لندن

نوفمبر ١٩٧٦

كينيث تينان والحساسية المسرحية الجديدة

يعتبر معظم نقاد ودارسى المسرح الانجليزى مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى سخط » علامة فارقة فى تاريخ المسرح الانجليزى الحديث . ليس فقط لأنها كانت بشيرا بميلاد كاتب مسرحى قدير ، ولكن أيضا لأنها أذنت بميلاد جيل كامل من كتاب المسرح الانجليزى وشارت على الخواء الذى عشنش فى أرجاء المسرح الانجليزى طوال الأربعينات وخلال النصف الأول من الخمسينات . وأسست حساسية مسرحية جديدة قدر لها أن تنقل المسرح الانجليزى من حالة الركود والتكرار وفقدان الطعم والاتجاه .

غير أن هذه الحركة المسرحية الجديدة ما كان بمقدورها أن تحقق هذا الازدهار السريع الذى صادفته وأن تكشف عن المواهب الجديدة المتعددة التى قدر لها أن ترسخ الحساسية الجديدة وأن تستعيد ثقة المشاهد الانجليزى فى مسرحه العتيق دون امكانيات ناقد هذه الحركة المسرحية الجديدة والمعبى النظرى عن رؤاها وأفكارها وكشوفها الجديد ، كينيث تينان Kenneth Tynan الذى 'فقدته' الحركة المسرحية فى الأسبوع الأخير من شهر يوليو (تموز) الماضى (١٩٨٠ م) وهو لا يزال فى أوج نضجه وعطائه .

وخسارة الحركة المسرحية فى كينيث تينان فادحة ، ليس فقط لأنه قام بدور جوهري خلاق فى تغيير الحساسية المسرحية فى اعادة

تمحيص المسلمات السائدة في هذا الميدان وفي تأسيس الخلفية الفكرية والنظرية التي تنهض عليها حركة الاحياء المسرحى الحديث برمتها ، ولكن أيضا لأنه كان كاتباً متعدد المواهب ومسرحياً من طراز فريد ، جمع الى جانب الخبرة النظرية والأدبية بالمسرح ، العديد من الخبرات العملية في التمثيل والاعداد المسرحى والاخراج .

ولد كينيث تينان في بيرمنجهام عام ١٩٢٧ م في أسرة من الطبقة الوسطى واثاح له حرص أسرته على تعليمه ونبوغه المبكر ان يلتحق بمدرسة الملك ادوارد الثانوية في بيرمنجهام وهى من المدارس ذات الصيت والمكانة العلمية المرموقة . وقد أهله هذه المدرسة للالتحاق بجامعة أكسفورد حيث اندرج في كلية المجدلية الشهيرة في هذه الجامعة عقب انتهاء الحرب العالمية الثانية ليدرس الأدب الانجليزى بها . وكانت هذه هى الفترة التى شهدت فيها جامعة أكسفورد تجمع عدد من الشبان الذين قدر لهم أن يلعبوا دوراً بارزاً في ساحة الأدب الانجليزى الحديث مثل كنجزلى إيمس وجون وين وغيرهما . . وكان تينان مشهوراً بين أبناء جيله ومعاصريه في أكسفورد . ليس فقط لأنه كان حاضر البديهة شديد الذكاء حاد الملاحظة ، ولكن أيضاً لأنه كان مولعاً بالتأنيق الزائد وكان خطيباً مفوهاً بليغ العبارة لامع السخرية تتجلى مواهبه اللفظية والتمثيلية معاً في أمسيات نادى اتحاد طلاب جامعة أكسفورد الشهيرة . كما كان في نفس الوقت صحفياً وعاملاً نشيطاً في ميدان المسرح الجامعى الذى شارك فيه بالتمثيل والاخراج على حد سواء .

فقد شهدت جامعة أكسفورد في كينيث تينان شعلةً متجددة من الموهبة والحماسة ما لبثت ان أنضجتها دراسة الأدب الانجليزى في هذه الجامعة العريقة . فأنصرف تينان عن كتابة الشعر الذى حاول ان يقرضه في سنوات الدراسة الأولى . وأخذ يمارس التمثيل والاخراج ، ولكن المناخ المسرحى السائد لم يكن قد نضج بعد لاستيعاب رؤاه المسرحية الجديدة . ومن هنا ترك التمثيل والاخراج بعد أن فشل في تحقيق ذاته في أى منهما .

وعكف تينان على دراسة المسرح الانجليزى في أواخر الأربعينات في محاولة لمسح المشهد المسرحى الانجليزى مسحاً شاملاً وعميقاً ، ونشر حصاد هذه الدراسة في كتابه الأول « الذى يلعب دور الملك »

He that Plays the King عام ١٩٥٠ م وهو لا يزال في الثالثة والعشرين من عمره . وكان لهذا الكتاب النقدي الأول صدى واسع وعميق رشحه لأن يصبح الناقد المسرحي للمجلة الأسبوعية Spectator عام ١٩٥١ م . غير أنه ما لبث أن انتقل في العام التالي الى جريدة Evening Standard وفي العام الذي يليه الى Daily Sketch ثم استقر به المقام عام ١٩٥٤ م ناقدًا مسرحيًا لصحيفة Observer الأسبوعية التي استمر يعمل بها لمدة ثماني سنوات .

وكانت هذه السنوات الثماني هي التي رسخت نفوذ تينان كناقد مسرحي مرموق ومكنته من أن يلعب دورا هاما في القضاء على ما سماه المخرج الكبير بيتر بروك بالمسرح الذي تزدهر على خشبته مسرحيات الصالونات والكوميديات الفارغات والحبيكات الدرامية المكررة . . اذ اخذ تينان ينقد هذا المسرح بقسوة وكأنه يستأصل، وربما خبيثا أو شك نموه السرطاني أن يجهز على حيوية المسرح الانجليزي العتيق .

ولم يكتف بهذا الدور الذي أهله للقيام به بصيرته النقدية العميقة وعباراته اللاذمة وملاحظاته الساخرة وإنما قام وقد نظف الساحة من هذا المسرح الفث المميت بالتبشير بالمسرح الجديد الى الحد الذي دعا أحد دراسيه الى تسميته « بالقبالة الأدبية التي ولد على يديها المسرح الجديد » . . وقد قام تينان بهذه المهمة الكبيرة من خلال استجابته السريعة والخلاقة للمسرح الجديد الذي بدأ بعرض مسرحية أوزبورن الشهيرة عام ١٩٥٦ وترعرع خلال أعمال جون آردن وهارولد بنثر وبيتر شيفر وغيرهم .

ولم تقتصر استجابة تينان الخلاقة والتي قامت بدور جوهري في تغيير اللوق المسرحي السائد وتاصيل الحساسية المسرحية الجديدة على الأعمال الجديدة في المسرح الانجليزي وحده وإنما امتدت الى المسرح العالمي أيضا . فقد الهبته زيارة فرقة برتولت برخت المشهورة والمسماة برلينر انسامبل Berliner Ensemble الى انجلترا في الخمسينات . فكتب عنها العديد من المقالات ناقدًا ومحللاً أسلوبها الدرامي الجديد وشارحا الأسس النظرية والفكرية لمسرح بريخت الملحمي . بالصورة التي أصبحت معها مقالاته جسرا هاما يعبر عليه المشاهد رؤاه التقليدية والمسبقة على المسرح ويدلف معها الى عالم بريخت المسرحي الجديد . اذ غيرت دراسات تينان نظرة المشاهد

والثقف الانجليزى كلية لهذا المسرح الذى سبق ان باء بالفشل فى زيادة
سابقة لانجلترا حيث تعامل معه الجمهور الانجليزى باستعلاء رافض
جاهل حينما لم يجد الناقد الموهوب الذى يأخذ بيده الى هذا العالم
المسرحى الغريب .

ومن هنا اثبت تينان ان الناقد الخلاق يلعب دورا هاما فى خلق
جسور التذوق والتواصل بين العمل الفنى والجمهور . وانه ليس كما
يدعى الكثيرون كاتباً فاشلاً او متطعلاً على عالم الخلق والابداع . .
فوظيفة النقد ازاء الأعمال التى تطرح رؤى واشكالا فنية جديدة ان
يعمد خلال هذه الأعمال بالصورة التى تفك مغاليقها وتيسر للقارئ
او المشاهد ان يتعرف على رؤاها وكنوزها المخبوءة .

وهذه الوظيفة الهامة تتبدى بوضوح لكل من يقرأ مراجعات
كينيث تينان ودراساته المسرحية التى جمعها فى كتابيه « ستائر »
Curtains عام ١٩٦١ م ، و « تينان يميناً ويساراً »
Tynan Right and Left عام ١٩٦٧ م . . ففى هذين الكتابين نلمس
الى جانب هذا الدور التحليلى الهام الكثير من ملامح فكر كينيث تينان
وفلسفته المسرحية ، اذ نتعرف فيهما على دعوته الواضحة الى مسرح
الاحتجاج الاجتماعى وعلى فهمه العميق لوظيفة المسرح ودوره فى المجتمع
الذى يصدر عنه ويتوجه اليه ، وعلى حسه المرفف بالالتزام بالفن
وبالمجتمع دون أن يتعارض الالتزام بأحدهما مع الالتزام بالآخر . كما
نجد فيهما ذهناً متفتحاً يقبل الأعمال المسرحية التى لا تتفق مع الاتجاه
المسرحى الذى يشجعه او الخط الفكرى الذى يتبناه ، فنجد أنه يشيد
بمسرح العبث عند بيكيت ويونيسكو وان لم تمنعه هذه الاشادة من
تسمية هذا الاتجاه بالطريق المسرحى المسدود .

كما تتجلى فى هذين الكتابين تلك المفارقة التى يتلذذ بها تينان بين
شقيها معظم فترات حياته تجد انه شغوف بالاسماء الكبيرة وبأصواتها
الخلابة ، مقيم بعناصر الفرجة والابهار فى العمل المسرحى ، محب للصدمة
الدرامية القوية حتى ولو مزقت براقع الحياء وهتكت الأعراف والتقاليد
الراسخة . كما نجده فى نفس الوقت شديد الاحترام للنزعات العقلية
والمسرح الجاد ذى الرؤية السياسية الصحيحة والمحتوى الاجتماعى
القوى .

وينطوى التذبذب بين شقى هذه المفارقة على جانب هام من طبيعة كينيث تينان التى ظلت ، حتى فى سنوات التالى النقدى على صفحات الأوبزيرفر ، تحلم بالخلق والابداع ، وقد وفر له العمل كمدير أدبى للمسرح القومى عام ١٩٦٣ م الاقتراب من منطقة هذا الحلم الملحاح . فقد تمكن تينان أن يصوغ شخصية هذه الفرقة الكبيرة الوليدة التى عهد الى الممثل الانجليزى الكبير زمام قيادتها ، وان يرسخ تقاليدها الأدبية التى جعلتها الآن واحدة من أهم الفرق المسرحية فى أوروبا . . واستمر تينان فى هذا العمل حتى عام ١٩٦٩ م .

وفى هذا العام حقق تينان حلمه الابداعى كاملا اذ صمم وشارك فى كتابة المسرحية الشهيرة « أوه كلكتا » وهى المسرحية التى استخدمت صدمة العرى وتشكيلات الجسد الانسانى الجمالية فى تحطيم محرمات الجنس وفى طرح بعض الرؤى الأدبية والفكرية التى تعود بمظاهر التحلل فى حضارتنا الحديثة الى جذورها القديمة . . ونجحت المسرحية نجاحا ساحقا فى انجلترا وأمريكا . . وحاول أن يكرر التجربة بعد ذلك بأكثر من خمس سنوات فى مسرحية « كارت بلانش » ولكن جاءت المسرحية الثانية مسخا شائها للمسرحية الأولى وباءت بالفشل .

وفى سنواته الأخيرة عانى تينان من مرض الانتفاخ الرئوى ، وذهب ليعيش فى دفاء كاليفورنيا وقد ضربت شمس المسرحية بعد أن أطل جيل جديد على المسرح الانجليزى فى السبعينات مثل ستوبارد وبوند وهير وباركر وغيرهم من الذين بدأوا ينظرون الى الحساسية الفنية الجديدة التى ارستها كتابات تينان وجيله على انها ثوب ضيق لا يتسع لأحلامهم وصبواتهم المسرحية فأخذوا ينفضون عنهم هذا الثوب الجديد ويصوغون ملامح رؤاهم الجديدة . لكن هذى الرؤى ما تزال تنتظر ناقدًا فى قوة كنيث تينان ونفاذ بصيرته ليرسى أبعادها ويحدد ملامحها .

يوليو ١٩٨٠

هاورد باركر التجريب والثورة في المسرح الانجليزى المعاصر

يرتبط المسرح التجريبي بطبيعته بفكرة التمرد على المؤسسة المسرحية السائدة والمسيطرة على عالم المسرح في واقع ثقافي ما ، بالنزوع الى الخروج على التقاليد الفنية المألوفة والرغبة في ارتياد آفاق بكر واستكشاف عوالم مجهولة ، وبالتوق الى ضخ دماء جديدة ورؤى جديدة في عروق الحركة المسرحية كلما عراها الشحوب أو سيطرت عليها الروح التجارية . غير أن المسرح التجريبي الانجليزى في السبعينات يرتبط الى جانب هذا بفكرة الثورة ... الثورة كمحتوى تقدمى خلاق يستهدف تغيير الواقع ويستشرف المستقبل . ولما كانت الثورة في حد ذاتها هى عملية خروج على المواضع السائدة ورفضها من أجل تأسيس عالم أكثر عدالة وحرية ، فقد كان من الطبيعى أن تقدم فيها وان تطرح رؤاها خارج حلبة العروض التقليدية . وان تكون جدة التناول في هذا الفن هى أحد وجوه الرؤية الجديدة التى تطرحها الثورة - الفن في هذا المجال على صعيدى المبنى والمعنى على السواء .

لذلك ما أن تذكر حركة التجريب في المسرح الانجليزى في السبعينات حتى تذكر معها فكرة الثورة في هذا المسرح . لأنه اذا كان جيل جون أوزبورن وروبرت بولت وجون آردن وادوارد بوند وبيتر شيفر وهارولد بنتر وغيرهم قد طلع على الحركة المسرحية الانجليزية في منتصف الخمسينات بنفحة الغضب والسخط وفقدان الوازع والهدف على السواء ، فان الجيل الجديد الذى بدأ في أواخر الستينات وأوائل

السبعينات والذي يقدم الآن الكثير من الأعمال الجادة في المسرح الانجليزى تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف الأبعاد الفلسفية والفنية لفكرة الثورة . . الى هذا الجيل ينتمى عدد كبير من كتاب المسرح الشباب مثل بارى أوكيف وجون ماكجرات وهاورد باركر ودافيد ادجار ودافيد ماكليينات وتريفيود جريفشز وسى.بى تايلور وغيرهم . وبرغم انتماء هؤلاء الكتاب جميعا الى المسرح الثورى والتجريبى فان رؤاهم الفنية والفكرية تتنوع تنوعا كبيرا . بصورة تستلزم الاحاطة بها تناول أعمال كل كاتب من هؤلاء الكتاب على حدة . وسوف نحاول هنا ، بمناسبة عرض آخر مسرحيات هاورد باركر أن نتعرف على رؤى هذا الكاتب المسرحى الجديد وعلى شخصياته وعالمه .

وقد ولد هاورد باركر فى لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن أنهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيلات للاذاعة ثم بدأ يجرب حفظه فى الكتابة للمسرح . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ فى المسرح العلوى التجريبى فى الـ « رويال كورت » وهو المسرح الذى سبق له أن قدم الأعمال الأولى لمعظم كتاب المسرح الانجليزى الجادين منذ أيام برناردشو وحتى الآن . وقد شجع نجاح هذه المسرحية الأولى المسرح العلوى « لارويال كورت » على أن يقدم له فى نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقد أحد) . وفى عام ١٩٧١ كتب باركر مسرحيتين قصيرتين لم يقابل لهما الفلهور على المسرح وهما (وجع الوجه) و (ادوارد . . الأيام الأخيرة) . وفى عام ١٩٧٢ عرض له مسرح « المساحة المفتوحة » - وهو مسرح تجريبى آخر ارتبط كلية بحركة التجريب المسرحى - مسرحيته (الفا . . الفا) . لكن المسرحية التى جذبت له اهتمام الجمهور والنقاد مما كانت مسرحيته الطويلة (المخلب) التى عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبى أيضا عام ١٩٧٥ وهى مسرحية جيدة وتعرض الآن فى عدد من دول العالم مثل يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفى أواخر عام ١٩٧٥ عرض له « الرويال كورت » فى المسرح الرئيسى هذه المرة وليس فى المسرح العلوى مسرحية (ستربول) . ثم عاد نفس المسرح وقدم له هذا العام مسرحية (معجزة عادلة) . أما مسرحيته الأخيرة (ذلك الخير الذى بيننا) فانها تعرض الآن على المسرح التجريبى الجديد الذى افتتحته فرقة شكسبير الملكية قبل شهور وسمته « بالوير هاوس » ليكون معمل الفرقة المسرحى فى لندن بالصورة التى أصبح معها مسرح « المكان الآخر » معملا دائما

لنفس الفرقة فى استراتفورڊ . واذا كان معمل الفرقة فى ستراتفورڊ يهتم بالتجريب فى ميدان العروض الشكسبيرية والكلاسيكيات بشكل أساسى فان معمل الفرقة فى لندن يهتم أساسا بالمسرح الحديث ، والمسرح الانجليزى الحديث بشكل أخص . فقد افتتح « الوير هاوس » أو « المخزن » - وهى كلمة انجليزية تعنى مخزن أو مستودع البضائع وقد كان المسرح بالفعل مخزنا للبضائع حتى حوله أعضاء الفرقة التجريبية الى مسرح شديد التقشف ولكنه بالغ الحيوية فى نفس الوقت - موسمه الأول بأربع مسرحيات حديثة ثلاثة منها لكتاب انجليز جدد بينما الرابعة لامام التجريب والتجديد فى المسرح المعاصر وهو برتولت بريخت فى مسرحيته (شفايك فى الحرب العالمية الثانية) . وهكذا اراد هذا المسرح الجديد أن يؤكد منذ موسمه الأول اهتمامه الشديد والكثف بالتجريب فى المسرح الحديث .

واذا ما عدنا بعد هذه المقدمة الى مسرحية هاورد باركر التى يعرضها (الوير هاوس) الآن سنجد أن هذه المسرحية الجديدة تشكل امتدادا طبيعيا لمسرحيات باركر الثلاث السابقة عليها والتى شاهدها له حتى الآن وهى (المظلب) و (ستروبول) و (مجزرة عادلة) . . . وفى هذه المسرحيات الثلاث ، وفى المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذى بيننا) نجد باركر مشغولا بموضوع أساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين المتزمتين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا . وهو يعتمد فى هذه المحاكمات الدرامية على أسلوب المسرحية السيكلوجية وعلى منهجها فى بلورة الصراع وتعزية أعماق الشخصيات . وأن مزج هذا الأسلوب فى معظم الأحيان بالكثير من أدوات المسرح الملحمى والمسرح السياسى القائم على السرد وإيقاع الحركة السريع واثراء الفكرة المسرحية بنقلها من مستوى الى آخر باستمرار على صعيدى الحدث والمعنى على السواء . وعن طريق المزج بين هذين الأسلوبين الفنيين لا يستطيع باركر أن يبلور لنا ما جرى للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى فى العقود الثلاثة الأخيرة فحسب ، ولكنه يتمكن أيضا من اعطاء الصورة الفكرية العامة بعدا انسانيا مجسدا وملهوسا ، ومن استقصاء مدى اتساع الفجوة بين رؤى الجيلين القديم والجديد . لذلك نجد فى مسرحياته الأربعة صورا متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

والواقع أن مسرحية باركر الجديدة تشكل من هذه الزاوية انعطافا واضحا في أسلوب تصويره وتصوره لهذا الصراع . ففي المسرحيات الثلاث السابقة عليها نجد أن ممثل جيل الآباء أما مشلولاً (المخلب) أو مقعداً يتحرك على كرسي ذى عجلات (سترويل) أو مقيد الحركة سجيناً (مجزرة عادلة) وذلك في محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلى لهذا الجيل عن الفعالية ، وبالتالي لمضاعفة مسؤولية الجيل الجديد الطليق في جميع هذه المسرحيات والقادر على الفعل والحركة . أما في هذه المسرحية الجديدة (ذلك الخير الذى بيننا) فإن جيل الآباء ليس طليقا فحسب ، ولكنه يتمتع أيضا بالقوة المطلقة . . أى بالسلطة . فالشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية واللذان تنتميان الى الجيل الماضى هما باربرا لى هنت وزيرة الداخلية في حكومة حزب العمال وناتشبول رئيس البوليس السرى أو جهاز القمع السياسى في نفس الوزارة . وهذا ما يجعل هذه المسرحية انعطافا واضحا في الرؤية والتنازل ، لأن الجيل الماضى فيها يمتلك الفعالية والسلطة ويحتل في نفس الوقت مركزا يتيح له التراس على الجيل الجديد والسيطرة عليه . وحتى على الجانب الآخر جانب الجماعة الثورية في المسرحية نجد أن زعيم هذه الجماعة الميجر كادبرى ينتمى هو الآخر الى الجيل القديم بينما ينتمى معظم أعضاء الجماعة الى الجيل الجديد .

أما صورة الجيل الجديد في هذه المسرحية فإنها لا تختلف كثيرا عن صورته في سابقتها ، لأنه هنا أيضا جيل مخيب للأمال كما كان في المسرحيات السابقة . ليس فقط لأنه قاصر الرؤية فعلا ومجازا كما في (المخلب) ولكن أيضا لأنه وقد أثقلته بصمات الجيل الماضى عليه يقع أفريسة محاولته للخلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم أنه سينقذه من وهدة الضياع . ويظل على مدى هذه المسرحيات الأربع يعانى من مرارة الوقوع في الفخاخ التى نصبها لنفسه أو في الشراك التى نصبها له الجيل الأسبق . ومع أن طريق الخلاص في هذه المسرحيات الأربع يوشك أن يكون واحدا ، وهو العمل السياسى الثورى ، فإن تجربة الآباء الثلاثة المقعدين في المسرحيات الثلاث الأولى ، وسلطة الآباء المتسمنين لمراكز القوة في المسرحية الرابعة تقف في هذه المسرحيات الأربع حائلا دون الأبناء وسلوك هذا السبيل الثورى . ولا يبقى أمامهم سوى التخبط في فداوند التمرد والتعثر في متهافتات رماله الناعمة ولا يتنبهون الى عبث جهودهم ولا جدواها الا بعد أن تكون أقدامهم وأرواحهم معا قد ساخت في رمال التمرد الناعمة . وهذا ما يصيبغ مسرحيات

هاورد باركر بنفحة مأساوية مريرة ، تقترب في بعض الأحيان من التشاؤم وان اتسمت في معظم الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القاتمة فنيا وسياسيا على السواء .

ومسرحية (ذلك الخير الذي بيننا) تماثل سابقتها (مجزرة عادلة) في كونها تسجيلًا دراميا لرحلة شخصية من عامة الشعب مع الوعي
الوعي الانساني الذي ما يلبث ان يتطور في مجراه الطبيعي والحتمي حتى يصبح وعيا ثوريا . وبطل المسرحية الذي تتجمع عنده معظم روافدها هو ذلك الاسكتلندي الشاب بيلي ماكفى الذي عانى من الفقر في لندن كما عاناه في اسكتلندا ، ولم تقدم له لندن حلم الرخاء المادى الذى سعى اليها من اجله واغترب وقطع رحلة الالف كيلو متر ، ولكنها تكشفته عن وجه عبوس وعن تنوعات متنوعة على لحن الفاقة الذى توهم انه قد خلفه وراءه على مرتفعات اسكتلندا الباردة . ومن خلال حياة هذا البطل المسرحى في لندن والتي تنتهى بمحاولة البوليس السياسى التخلص منه باغراقه في اليم نعرف على روافد عديدة ساهمت في بلورة مأساة حياة ماكفى وفي تقديم صورة عريضة للملامح ومواضع الواقع الذى تخلقت فيه هذه المأساة واكتملت فصولا . وتبدأ المسرحية في الواقع من نهايتها ، من مشهد اغراق ماكفى في البحر ، ثم تعود بنا بعد ذلك في اسلوب استرجاعى يتميز بسرعة الايقاع وتنوع المشاهد واتساع مدى ومجال الحركة لتقدم لنا قصة حياته كاملة في اشتباكها وتداخلها مع بعض جوانب حياة عدد من الشخصيات التى تغطى المساحة الطبقيّة الممتدة من وزيرة الداخلية حتى المتعطلين الباحثين عن عمل ، والمساحة الفكرية الممتدة من اعلى درجات الفكر الثورى الملتزم الى اقصى درجات اللامبالاة والدليّة والتحلل الفكرى . وبذلك تكتسب رحلة ماكفى مع الوعي ابعادا اجتماعية وفكرية تجعلها أكثر من مجرد رحلة فردية لتصبح رحلة شريحة اجتماعية في تعرفها على واقعها وعلى ملامح العالم من حولها وفي استشرافها لمستقبلها وتبلور موقفها ازاء بقية مكونات المشهد الاجتماعى من حولها .

وتبدأ المسرحية رحلة ماكفى مع الوعي منذ وصوله الى لندن باحثا عن حلم الرخاء المادى والعمل المنتظم ، هاربا من اشباح الفاقة والبرد في الشمال . لكن هذا البحث الذى يأخذ مكانه تاريخيا في السنوات الأخيرة التى عرفت فيها انجلترا أعلى نسبة بطالة في تاريخها الحديث ما يلبث ان يقضى به الى التعطل والتسكع في الحانات وادمان أرخص الخمر . . . والى التشرّد دون مسكن . معقول أو مستقر . . أو بمعنى

آخر الى التحول الى صورة تقليدية « لكليشييه » الاسكتلندى فى ذهن المشاهد الانجليزى . ولكنه برغم تدهور حالته يظل مليئا بالامل والثقة فى المستقبل ، ومن ثم متمسكا ببعض قيم الشرف الانسانى . وفى حضيض الحانات الرخيصة تقع عيون بعض صيادى البشر عليه ، ويجدون فى ذكائه وبساطته ، او بالأحرى سداخته البريئة ، ما يعتقدون انه خامه طيبة فيعملون على تجنيده فى صفوف البوليس السرى . ولكنهم يحدسون من خبرتهم كصيادين للنفوس البريئة أن تمسكه بقيم الشرف الانسانى ستحول دون الايقاع به فى شبكتهم الجهنمية لو فاتحوه فى مسألة العمل كمخبر سرى فى صفوف البوليس السياسى . ومن هنا فانهم يعمدون الى توريطة فى تمثيلية اغتصاب جنسى محبوكة الحلقات تستهدف تطويعه وتجنيداه والاحتفاظ بسيف مسلط عليه فى حالة تفكيره فى التلمص من بين ايديهم . اذ يصحبه اثنان منهم ، وقد دفعاه فى الحانة الى الافراط فى الشراب ، بعد الخروج من الحانة شبه سكارى الى منطقة مظلمة معزولة وقف فيها شاب بسيارته يختلى فيها بعشيقته . فينتزعان العشيقة من بين أحضانها ويغتصبونها او يمثلون ذلك بالتالى وهى تتصنع المقاومة بصورة توحى بأن كل شىء مرسوم ومتفق عليه . حتى اذا ما جاء دور ماكفى الذى رفض ولكنهما الحا عليه حتى قبل وبدأ نصف واع يشارك فى الاغتصاب ، يظهر البوليس موجهها كشافات الضوء الفاضحة ، التى تحكم اطار اللعبة وتحولها مسرحيا الى صدمة مثيرة للفتنة ، الى ماكفى المتلبس وحده بالجريمة فقد انتهى دور المجرمين الحقيقيين وبدوا وكأنهما بريئان . وتبدأ عملية المساومة بين الذهاب الى السجن بتهمة الاغتصاب - وعقوبتها عدة سنوات ، او العمل لحساب البوليس السرى ، وزين له العمل حتى بدا وكأنه واجب وطنى وفرصة ذهبية للتخلص من البطالة فقبل ماكفى أن يكون جاسوسا على أبناء طبقته .

ولأنه جند عن طريق الابتزاز فان عمله فى البوليس السرى لا يغير من وضعه المادى كثيرا . كما أن دوره كجاسوس على أبناء طبقته يتطلب بقاءه على خط الفاقة حتى يكون على احتكاك دائم بعالم المعوزين وبالبور التى تفرز المتوردين المحتملين ، وحتى يكون طعما جيدا لهؤلاء الذين يريدون تجنيد المتعطلين والساخطين على الوضع الراهن بفروقه الطبقة الشاسعة . لذلك نجد انه يشارك جودبر - وهو مخبر آخر - حجرتة ، ويعاهده على الصداقة والأخوة الدائمة . وجودبر هو النقيض الكامل لماكفى . فاشمل ومحدود الامكانيات ولكنه شديد الطموح برجمائى

التكوين والتفكير ، ذو نزعة ميكافيلية ترى أن النجاح المادى والثروة غاية تبرر كل وحتى أخطر أنواع الوسائل التى توصل إليها ، لا يعترف بالقيم ولا يأبه بالمبادئ ومستعد للتضحية بكل شئ فى سبيل تسليق السلم الاجتماعى والاقتصادى ، عقلانى الى درجة تجرده من شتى العواطف الانسانية وتحيله الى كائن مخيف جارح وخطير . وكل هذه المواصفات لم تحاول المسرحية ان تقدم أيا منها فى صورة سردية او خطابية وانما جسدتها خلال مواقف ولسات سريعة كانت تتبلور فيها هذه الملامح فى ذهن المشاهد فى موازاة تعرفه على رحلة ماكفى مع الوعى . تتجسد كل هذه الملامح خلال الطريقة التى قدم بها نفسه لوزيرة الداخلية وهى تتنزه بقاربها مع ابنتها الشابة المتمردة فى بحيرة السربنتين فى حديقة الهايدبارك . وخلال الحوار البرجمائى الذى دار بينه وبين رئيس البوليس السياسى والذى انتهى بتوظيفه فيه . وخلال محاولته للايقاع بالوزيرة التى تكبره بعشرات السنوات ولما فشل استدار الى الابنة الشابة التى رضيت بالاستسلام له كنوع من الاحتجاج على امها والقيام بما ترفض الأم عمله من منظور أخلاقى أو حتى انفعالى . ثم أخيرا من خلال بيعه لصديقه ماكفى مقابل عشرين قطعة من الفضة ، والصعود درجة فى سلم الترقى الاجتماعى والسلطوى .

أما الشخصية الثالثة التى تنتمى الى جيل الشباب فهى رودا - الابنة الشابة الجميلة لوزيرة الداخلية . والتى تمتلئ بالتمرد والثورة على امها وعلى كل ما تمثله الأم - الوزيرة العمالية - من قيم سياسية واجتماعية ، ترفض مواصلة التعليم فى الجامعة لأنها لا تريد سلوك الطريق المؤدى الى الطموح والى سلم التوقير الاجتماعى . وتعشق مجموعة من الأفكار الثائرة المشوشة التى تستهدف صدم الأعراف السائدة والتمرد عليها دون ان تعي السبيل الى تغييرها أو تتمكن من تصور العالم البديل حتى يتجاوز رفضها للواقع حدود السخط العبثى أو الصبيانى . لذلك كان من الطبيعى ان ينتهى بها الأمر فى أحضان جودبر الذى أزدادت الاستسلام له فى البداية تحديا لأمها ، ثم لما فشل فى مضاجعتها وأصلت علاقتها به من منطلق انفعالى ولا أقول انسانى ، منطلق الشفقة عليه والرغبة فى شفائه من العنة وعقد العجز الجنسى ، غير واعية لكونها قد تحولت سواء عن طريق الابتزاز الجنسى أو الانفعالى الى أداة فى يده ، وبالتالي فى يد أشرس أجنحة السلطة التى تتمرد عليها .

وإذا كانت هذه الشخصيات الشابة الثلاث تمثل تنوعات مختلفة

على شرائح ضحايا الواقع البريطاني المعاصر ، فان بقية الشخصيات الشابة الخمس التى تتشكل منها الحركة الديموقراطية الثورية هى الأخرى ضحية التورط البريطانى فى شمال ايرلندا ، حيث تفجر سخط هذه الشخصيات على المواضعات الجائرة التى حولتهم الى أدوات لقهر أبناء طبقتهم فى ايرلندا ، ثم تحول هذا السخط وقد عقلنته رؤى الميجر كادبرى الثورية الى حركة ديموقراطية ثورية تسعى للتغيير وتمتلك مفاتيح المستقبل ومن هنا تشعر السلطات بخطر مثل هذه الحركة وتدفع كل من ماكفى وجودبر الى التسلل الى صفوف هذه الحركة الثورية والتجسس عليها . ويبدأ جهاز القمع السياسى فى نسج شبكة محكمة من الحقائق والافتراءات وأساليب التصفية الجسدية للايقاع بهذه الحركة الثورية الجديدة والاجهاز عليها . بصورة تجهز بها المسرحية على فكرة حيدة جهاز الشرطة واعتباره وسيلة فى يد السلطة لتنفيذ القانون ، لأن جهاز الشرطة ما يلبث أن يتحول الى فعالية مستقلة لها مصلحتها فى عملية الصراع . ومن هنا فانه يقتال أحد أعضاء هذه الحركة الثورية لأرهابها ، ويدفع عميله جودبر الى الادلاء بشهادة زائفة أمام الوزارة عن حيابة الحركة الثورية لأسلحة ومتفجرات لا وجود لها فى الواقع على الإطلاق . لأن البوليس يعرف ان عقلية الوزارة القانونية ومخاوفها من أن تتحول انجلترا الى شيلي أو البرازيل من السهل المناورة عليها بسبب محدودية معرفتها بالواقع من جهة وانتمائها الى الطبقة المنعمة والسيطرة من جهة أخرى ، بل ان ناشبول مدير البوليس يقول لها صراحة بأن هؤلاء الذين يتكلمون عن المنعمين والمرفهين انما يعنون اناسا مثلك . ليوظ بذلك مخاوفها الذاتية ويضعها فى صف أعداء الثورة برغم رطانتها العمالية المتسريلة برداء ثورى لا معنى له ولا قيمة . ولذلك فليس غريبا أن تبارك بعد ذلك الوزارة عملية الاجهاز على الجماعة الثورية وقد ترددت فى ذلك كثيرا تحت ستار الدعاوى الديموقراطية واهمية المحافظة على أقدس الحريات الفردية وهى حرية الفكر والعقيدة ، وحرية العمل والتنظيم السياسى المشروع .

وبينما جهاز الشرطة السياسية مشغول بنسج خيوط الأنشطة التى سيعطاد بها هذه الحركة الثورية الطالعة من شرنقة النار التى أخذت تتخلق داخل صفوف الضباط والجنود ، يكون ماكفى الذى أدمن على حضور أمسيات رجال هذه الجماعة فى أحد المشارب المحلية قد وقع هو الآخر فى أنشطة الوعى ، وبدأت أفكار الجماعة ورؤى قائدها كادبرى الثورية تزيح عن عينيه الفشاوة ، فيقرر الانضمام اليها حقيقة

حتى يمتح حياتة قيمة ومعنى . وهذا الفعل فى حد ذاته سيجرد البوليس السياسى من أهم أسلحته ضد الجماعة الثورية ، ومن هنا يقرر البوليس التخلص منه ، ليس فقط لخيانته لهم ولكن أيضا لأنه بات قادرا على كشف الاعيهم وافتراءاتهم على هذه الجماعة الثورية . ويلج رئيس البوليس السياسى فى الحصول على تفويض الوزارة للتخلص منه ، والوزارة حائرة أمام اغراق رئيس الشرطة فى استعمال هذه المصطلحات الفاضة مثل التخلص منه . . وتطالبه بأن يكف عن اساءة استعمال اللغة وان يكون واضحا ، لأن اساءة استعمال اللغة هى السبيل الى تشويه القيم وبالتالي الزاية بالانسان . ولكن رئيس الشرطة ينجح فى الحصول على موافقة الوزارة على التخلص من هذا العميل القديم اى قتله . ويستخدم جودبر الذى يستخدم بدوره رودا فى القبض على ماكفى الذى هرب وقرر اعلان الحرب على جهاز الشرطة السياسية . ويقيض على ماكفى ويصحبه رئيس الشرطة هو والحارس الخاص للوزارة فى قارب الى عرض اليم ثم يلقونه هناك . . فى هذا المشهد الذى بدأت به المسرحية . . وتنتهى المسرحية به وقد صارع الامواج ووصل منهكا الى الشاطئ مصرا على مواصلة النضال ضد صيادى البشر وكل القوى المعادية للانسان . وبكل من جودبر ورودا وقد قتلا بأيدي اءاء الحركة الثورية جزاء على خيانتهم الفاضحة .

لأن المسرحية تعتمد على النقلات السريعة وعلى التوازى كأسلوب بنائى يبرز حدة المفارقات فى الحدث والشخصية فقد استطاعت أن تقدم عالما ثريا بالرؤى والدلالات خلال أقل من ثلاث ساعات وعبر أكثر من ثلاثين شخصية رسمت كلها بضربات حادة سريعة ودالة معا . وقد كان أسلوب التوازى من أهم الوسائل البنائية فى توسيع أفق المسرحية اجتماعيا وفكريا على السواء . . فهناك التوازى بين تجنيد الحركة الثورية لأنصارها من وسط النيران التى تنضج الوعى وتكشف البصيرة، وتجنيد البوليس السرى لعملائه من الجانات ومبءاءات الانتهازيين والمتعطلين ومحترفى الجريمة . وهناك التوازى بين أسلوب الحركة الثورية فى النقاش والاقناع ، وأسلوب البوليس فى الابتزاز واستخدام الجنس والجريمة . وهناك موازة أخرى بين ما يحدث فى شيلي والبرازيل حيث السيطرة المطلقة للبوليس السياسى والتزييف الرهيب للشعارات وبين صعود نجم البوليس الانجليزى ومطابته المستمرة بمزيد من السلطات والاستثناءات التى تمكنه من أحكام قبضته على الواقع .

وهناك موازنة رابعة بين علاقة الوزارة بابتها ردا .. هذه العلاقة القائمة على الصراع وتعارض الإرادات واختلاف المناهج التي تؤدي لحدة المفارقة ومزاوتها الى نفس الطريق وبين علاقة ناتشبول بابتها المريضة بالشلل التي توقف نموها العقلي عند حدود السابعة بينما هي في الرابعة عشرة ، والتي يتاجر بها ناتشبول ويستخدمها كورقة ابتزاز انفعالي ناجحة المفعول . هذا على المستوى الظاهري للموازاة والمفارقة ، أما المستوى الأعمق والذي نجد فيه أن الفكر الاصلاحى - فكر حزب العمال - الذى تعنته الأم لا ينبج الا فكرا متمردا ساخطا قاصر الرؤية وعاجزا ، فان الموازنة تتم فيه بين هذا وبين الحقيقة القائلة بأن الارهاب البوليسى لا ينبج الا الشلل والعجز والانحطاط العقلى .

وعلى نفس هذا المستوى الأعمق للتوازي نجد تلك الموازنة بين ما تتوهمه الشخصية عن نفسها وواقعها وبين حقيقة هذه النفس وذلك الواقع . ويتمثل هذا اكثر ما يتمثل فى كل من الوزارة باربرا وابتها رودا . فبينما تتوهم رودا انها بتمردا الساخط على أمها تقوم بعمل مجدى فى مقاومة وتصحيح ما تعتقد انه خطأ ، وفى تجنب موقف اللامبالاة القائلة التى دفعتها الى التمرد عندما شاركت أثناء دراستها الجامعية فى فرقة مسرحية تجريبية كانت تعرض ما يسمى بمسرح مشاركة الجمهور .. وكان العرض يتضمن اختيار أحد المشاهدين وجره الى الخشبة وتجريده من ملابسه وسرقته والجمهور صامت ازاء كل ما يحدث لا صرخة احتجاج ولا محاولة لايقاف تدهور الموقف ، فقد قر فى الاذهان ان كل ما يدور هو جزء من قواعد اللعبة . وقد كان هذا الصمت المريب والمتواطىء هو ما أثارها ودفعها للتمرد .. ولكن عندما تدور أحداث الخيانة أمام عينيها ويسلم جودبر أمها ما كفى وحتى بمساعدتها لا تفعل سوى أن تهدد بكلمة احتجاج تافهة وقد عجزت عن ادراك حقيقة ما يدور ومدى بشاعته أو درجة تورطها فيه . واذا انتقلنا للأمام سنجد انها هى الأخرى تعاني من نفس هذه المفارقة .. اذ تتصور انها بتسهيلها مهمة الاجهاز على هذه الجماعة الثورية تحمى النظام الانجليزى الديمقراطى من التدهور والوقوع فى أيدي الارهاب بينما هى فى الحقيقة تفتح الطريق أمام ارهاب من نوع أخطر ، وهو ارهاب البوليس السرى وتسلطه .. بصورة نجد معها أن خوفها الدائم من مثلى شيلى والبرازيل ليس فى الواقع إلا نوعا من العصاب الذى يعمى بصيرتها عن ادراك تورط جهاز وزارتها نفسه فى ذات الطريق .

من خلال كل هذه المفارقات والتوازيات تتحول المسرحية الى تعليق شديد الجراحة على تفاصيل الواقع البريطاني الذي كان للمسرح الثوري والتجريبي فضل تعرية الكثير من مواطن الداء فيه . وفضل التنبيه الدائم والمتكرر الى خطر الفاشسية واستشراء النزعة الارهابية بين مؤسساته . كما تمكنت المسرحية من خلال تصويرها لضالة وضعف ذلك الخير الذي بيننا ولاستشراء وتضخم هذا الشر الذي يحكمنا أن تكون صدمة درامية للمشاهد تستهدف دفعه الى اعادة التفكير فيما يدور في واقعه والى رؤية هذا الواقع بصيوة جديدة ومن منطلق جديد .

لندن

اكتوبر ١٩٧٧

جون بريستلى وفداحة المسئولية الانسانية

حصل الكاتب الانجليزى العجوز جون بوينتون بريستلى هذا الشهر على ارفع الأوسمة الأدبية الانجليزية تقديرا للدور الكبير الذى أداه فى التعبير عن الشخصية الانجليزية وفى المحافظة على ملامحها التقليدية . واغتنمت بعض دور النشر هذه الفرصة لتعيد طبع بعض كتبه أو لتخرج من مخازنها أعماله القديمة وتضعها فى واجهة معروضاتها . كما انتهزت بعض الفرق المسرحية فرصة هذا التكريم وقدمت بعض أعماله على المسرح . وقبل أن أعرض هنا لواحدة من أهم مسرحيات هذا الكاتب الانجليزى ، الذى يحتفى به العالم الثقافى هنا والذى لا يعرفه القارىء العربى جيدا ، والتى تعرض الآن بنجاح كبير على مسرح « الشو » فى لندن ، لابد من كلمة سريعة عن حياة هذا الكاتب وعن الدور الذى اضطلع به فى واقع الأدب الانجليزى الحديث .

وقد ولد جون بوينتون بريستلى فى مدينة براد فورد ثم انتقل الى كلية الثالوث المقدس بجامعة كيمبريدج حيث أنهى دراسته الجامعية فيها . وقد تزوج ثلاث مرات . الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٦ أما الثالثة فقد كانت عام ١٩٥٣ . واشترك فى الحرب العالمية الأولى وأصيب فى ميدانها ثلاث مرات أيضا . وبدأ حياته الأدبية عام ١٩١٨ عندما نشر ديوانه الشعرى الأول (بطل القوافى) ثم توزعت حياته الأدبية بعد ذلك بين ثلاثة فنون هى الرواية والمسرح والنقد الأدبى .

وفى مجال الرواية نشر أكثر من عشر روايات حاولت أن تصور حياة الانجليزى العادى فى مقاطعة يوركشاير على الأخص ، وأن تبرز حسسه المرضى بالفوارق والمواضعات الاجتماعية وميله الفطرى الى الفكاهة والتأمل والتعبير الخاص عن الذات . ومن أهم هذه الروايات (الأصدقاء الطيبون) ١٩٢٩ و (رصيف الملاك) ١٩٣٠ و (ضوء النهار يوم السبت) ١٩٤٣ و (يوم مشرق) ١٩٤٦ و (عيد عند الجسر البعيد) ١٩٥١ و (الامبراطوريات البائدة) ١٩٦٥ و (انه لبلد قديم) ١٩٦٧ و (ورجال الصورة) التى صدرت فى جزئين عام ١٩٦٨ الأول (خارج المدينة) والثانى (نهاية لندن) .

أما فى ميدان المسرح فقد قدم عددا وفيرا من المسرحيات بالرغم من أن مسرحيته الأولى (مفترق الطرق) عام ١٩٢٩ لم تلق نجاحا ملحوظا ولم تكن تبشر بأى مستقبل مسرحى واضح . لكن مسرحياته التى تتابعت بعد ذلك ما لبثت ان أكدت قدرته الفائقة على تصيد الحوارات والمواقف الدالة على شخصية الانجليزى العادى والقادرة على سبر أغواره والتعرف على موقفه واتجاهه ازاء الكثير من القضايا . وقد ظهرت له مجموعة كبيرة من المسرحيات من أبرزها (ركن خطر) ١٩٣٢ و (ايكة لابورنم) ١٩٣٤ و (نهاية عدن) ١٩٣٤ و (الزمن وأسرة كوناوى) ١٩٣٧ و (كنت هنا من قبل) ١٩٣٧ و (موسيقى فى الليل) ١٩٣٨ و (عندما نتزوج) ١٩٣٨ و (جونسون أهم من جوردون) ١٩٣٩ و (لقد جاءوا الى المدينة) ١٩٤٣ و (زيارة المفتش) ١٩٤٧ و (شجرة الزيزفون) ١٩٤٨ و (فم التنين) ١٩٥٢ و (الكونتيسة البيضاء) ١٩٥٤ و (السيد كيتيل والسيدة مون) ١٩٥٥ و (القفص الزجاجى) ١٩٥٧ وغيرها .

وقد كتب بريستلى الى جانب القصة والمسرحية المقالة والدراسة الأدبية طوال حياته . كمالقى الكثير من الأحاديث الإذاعية التى لقي بعضها جماهيرية واسعة وخاصة أحاديثه الأسبوعية أثناء الحرب العالمية الثانية التى كانت تمنح المستمع الثقة فى وطنه والأمل فى الانتصار على النازية والفاشية . وقد جمع الكثير من أحاديثه ومقالاته فى كتب بعد ذلك كما كتب بعض الدراسات الأدبية فى صورة كتب ومن هذه الكتب (رحلة انجليزية) عام ١٩٣٤ و (الأدب والانسان الغربى) ١٩٦٠ و (أمير المتعة وامارته) ١٩٦٩ و (الادوارديون) ١٩٧٠ و (مقالات عقود خمسة) ١٩٦٩ وغيرها . وقد جنح بريستلى فى معظم دراساته الأدبية

منحى انطباعيا يهتم بتفرد العمل الفنى ولكنه لا يمتلك ازاءه منهجا متكاملًا ، ويعموض عن غياب هذا المنهج بعميق ملاحظاته ونفاذ بصيرته .

ولما كان من الصعب تناول أعمال بريستلى بأى قدر من التفصيل فى هذه المقالة القصيرة ، فاننا سنترك قليلا عند مسرحيته (زيارة المفتش) التى تعرض الآن فى لندن حتى يبتعد حديثنا عن التعميم المخل وحتى نكسب بعض تعميماتنا السابقة وجها مجسدا . ومن البداية احب ان اشير الى أن مسرح بريستلى ينقسم عامة الى قسمين رئيسيين اولهما هو مسرح الانماط الاجتماعية وملاهى الطبقة الوسطى بحياتها المنزلية المألوفة وهو مسرح ينطوى على قدر معقول من النقد الاجتماعى والى هذا القسم الأول تنتمى معظم مسرحياته ومنها المسرحية التى سنناولها هنا . أما القسم الثانى فانه يندرج تحت لواء التجريب اكثر ويحاول أن يقدم تطبيقات درامية لقضية الزمن وخاصة بالصورة التى سادت فى الأدب الانجليزى فى الثلاثينات والأربعينات لدى ويلز - الذى كان من أصدقاء بريستلى الحميمين - وغيره من الكتاب . . ومن مسرحيات هذا القسم (كنت هنا من قبل) و (الزمن وعائلة كونواى) و (لقد جاءوا الى المدينة) . . ورغم أهمية مسرحيات هذا القسم الثانى لآى دراسة تتبع اتجاهات التجريب فى المسرح الانجليزى ، فان مسرحيات القسم الأول هى التى حظيت بالاهتمام الشعبى والجماهيرى . وهى التى يعاد عرضها الآن فى أكثر من مسرح انجليزى .

وتقوم فكرة مسرحية (زيارة المفتش) على أن فى حياة كل منا بعض المواقف والتصرفات التى يتصور انها عرضية وتافهة ولكنها تلعب دورا هاما وبالأحرى مأساويا فى حياة الآخرين . . وتطرح قضية مدى مسئولية الفرد عن تصرفاته العرضية . ومدى قدرته على الحكم الصحيح على المواقف والأشخاص . والأهم من ذلك كله مدى قدرته على التغير ومواجهة النفس أو بالأحرى محاكمتها . وتدور أحداث المسرحية فى بدايات العقد الثانى من هذا القرن ، وهى الفترة التى كانت فيها انجلترا مفعمة بالرضا عن النفس الى حد التخمرة . تدور فى منزل أسرة من الطبقة الوسطى التى نجح عائلها العظامى فى الارتفاع بأمرته درجة فى السلم الاجتماعى ، حيث نجد الأب أرثر بيرلنج وزوجته سايل وابنته شيللا وابنه اريك يحتفلون حول مائدة العشاء بخطبة شيللا الى جيرالد كروفت الارستوقراطى العريق المحتد بصورة يتبدى فيها رضا الأسرة وسعادتها بهذا القران الذى يبرهن على مدى نجاحها الاجتماعى .

هنا يجيء الخادم ليعلن أن هناك مفتش بوليس يريد أن يرى الأب، ويدخل المفتش ليسأل الأب عن اسم فتاة نقلت الى المستشفى قبل قليل وانتحرت وكانت حاملا . ونعرف انها كانت تعمل منذ سنوات في مصنع الأب وأنه فصلها لما طالبت بزيادة أجرها . ويتفتح التحقيق عن فداحة مسؤولية الأسرة عن هذه الجريمة . فنعرف أن شيلا كانت هي الأخرى السبب في فصل هذه الفتاة من المتجر الذي عملت به بعد أن فصلت من مصنع أبيها ، وذلك لأنها حنقت على أن الفتاة أجمل منها وأحست خطأ بأنها تبتسم سخريه من عدم لياقة ثوب ما عليها . وانها بعد ذلك وقعت في طريق جيرالد الخطيب الذي نام معها وهيا لها منزلا لفترة ثم تركها . وانحدرت بعد ذلك الى الخطيئة وعملت في إحدى الملهى الليلية التي كان يتردد عليها المراهق ايريك فأحبها وحملت منه وكان يسرق الأموال من مصنع والده وينفق عليها ولكنها لما عرفت ذلك رفضت أخذ أى أموال منه . وذهبت الى جمعية خيرية تديرها الأم تطلب عونا فاذهل الأم ادعاءها بأنها على علاقة باسم بيرلنج وحرمتها من المعونة وطردتها واستخدمت نفوذها ضدها ، وضاق الحال بالفتاة فشربت مادة سامة ونقلت الى المستشفى وماتت .

الى هنا تبدو قصة المسرحية عادية للغاية ، وربما تميل الى الافتعال والتلفيق . ولكن تجميع جزئيات وتفاصيل القصة خلال التحقيق وفي الغياب الكلى لمن تدور حوله كل الأحداث قد تم بمهارة وحلق ساعدا على كسر حدة الافتعال . كما أن المسرحية تبدأ بحق بعد هذا الكشف أو هذا الضوء الجديد الذى يرى فيه كل فرد من افراد الأسرة افعاله فى ضوء جديد . فيحاول البعض أن يستأثر بالمسؤولية بينما يعمل البعض الآخر على التنصل منها . . ويمضى المحقق بعد أن جمع أجزاء اللغز وكشف ما يريد من المعلومات عن المنتحرة . وتبقى الأسرة وحدها ، وقد انقسمت الى قسمين الأب والأم فى جانب يحاولان التهوين مما جرى ويبرآن نفسيهما وابنيهما معا من كل مسؤولية . والفتاة والابن فى جهة أخرى يحس كل منهما بأنه هو الذى دفع هذه الضحية الى الهاوية . . ولا ينكر الابن والبنت نفسيهما فحسب ولكنهما ينكران أبويهما أيضا وقد تمزقت عن وجههم أقنعة الاخلاقيات الزائفة ، وحاول كل منهما أن يجد لنفسه بلسما يشفيها من أكدار الاحساس بالذنب ، وان يتعللا بأن كل هذا لم يحدث . . فيكشفنا عن أن لا مفتش بوليس فى هذه الناحية بهذا الاسم ، ويحملا بعض تصرفاته أكثر مما تحتمل . ويحاولا التخفيف عن الأبناء واقناعهما بنسيان ما جرى .

لكن صدمة الأبناء ليست فيما جرى نفسه بقدر ما هي في موقف أبويهما وأسلوبهما في التعامل معه . ولا تترك المسرحية هذا الموقف المعلق بل تنتهى بمكالمة تليفونية تؤكد أن هناك فتاة انتحرت في مستشفى الحى وان مفتش بوليس قادم لزيارة الأسرة عليها تفيق من أوهام التعلل بلا مسئوليتها عما جرى . وتحاول مواجهة النفس والواقع من جديد . بالصورة التى تتجاوز بها المسرحية حدود المسرحية الاجتماعية الضيقة لتطرح الكثير من الرؤى والأفكار الهامة حول الشخصية الانسانية وحول مسئولية الانسان الفادحة عما يدور في العالم الذى يعيش فيه .

لندن

ابريل ١٩٧٨

توم ستوبارد واطرف نقد لأنجح مسرحية

حطمت مسرحية (مصيدة الفيران) كل أرقام النجاح القياسية لتصبح الآن وبعد مرور ٢٥ سنة على عرضها أطول المسرحيات عرضا في العالم . . وقد كانت أطول فترة استمر فيها عرض أى مسرحية من قبل هى ٢١ سنة وقد سجلت هذا الرقم مسرحية (السكير) التى استمر عرضها فى لوس انجيلوس من ١٩٣٢ حتى ١٩٥٣ . أما مسرحية (مصيدة الفيران) فقد افتتحت فى لندن فى ٢٥ نوفمبر ١٩٥٢ بمسرح (الامباسادور) ولا تزال تعرض من وقتها حتى الآن بصورة مستمرة تغير فيها الممثلون عدة مرات وتغير المسرح مرة اذ نقلت عام ١٩٧٤ الى المسرح المجاور (مسرح سانت مارتن) الذى لا تزال تعرض على خشبته حتى اليوم . وقد شاهد المسرحية أكثر من أربعة ملايين متفرج ، كما مثل فيها طوال هذه الفترة أكثر من ١٤٠ ممثلا ، علما بأن عدد شخصيات المسرحية ثمانى شخصيات فقط . وقد أصبحت المسرحية فعلا أحد معالم لندن السياحية التى يزورها السياح من باب حب الاستطلاع أكثر مما يزورونها شغفا بها كعمل درامى . نسيت أن أقول ان مسرحية (مصيدة الفيران) من تأليف الكاتبة البوليسية المشهورة أجاتا كريستى كتبها فى البداية كتمثيلية للاذاعة بعنوان (ثلاثة فئران عمياء) ثم أحالتها بعد ذلك الى مسرحية لم تقدر أبدا أنها ستنجح هذا النجاح الخارق والتجارى فوهبت حقوق التأليف منها لحفيدها الذى كان فى السابعة من عمره وقتها والذى تجاوز الآن الثلاثين - لا يزال

يتسلم كل صباح كما في الأسطورة القديمة تلك البيضة الذهبية التي تبيضها له تلك الدجاجة المسحورة كل مساء . فالمسرحية الناجحة في لندن - كما قال سومرست موم - تشبه صنوبرا مفتوحا على حسابك في البنك تنزل منه النقود بلا توقف . لأن كاتب المسرحية هنا يحصل يوميا على نسبة تتراوح بين ١٥ - ٢٠٪ من ريع شباك التذاكر .

وقد قاومت منذ مجيئى الى لندن مشاهدة هذه المسرحية ، فقد قرأت العديد من قصص اجانا كريستى في بواكير الشباب ، وشاهدت عرضا رديئا لترجمة رديئة لمسرحية (مصيدة الفيران) هذه في القاهرة قبل اكثر من عشر سنوات - وقد ترجمت المسرحية وعرضت في أكثر من أربعين بلدا . فما الداعى لاهدان ليلة واهدان عدد من الجنيهاات معها في مشاهدة عمل من هذا النوع . لكن ظهور مسرحية توم ستوبارد (المفتش الحقيقى هاوند) التى يسخر فيها من مسرحية (مصيدة الفيران) ومن ظاهرة نجاحها ، والتي تعتمد على حبكة عبثية مؤسسية على عقدة مسرحية اجانا كريستى ، دفعتنى الى الذهاب لمشاهدة (مصيدة الفيران) حتى تكتمل متعتى واحاطتى بمسرحية توم ستوبارد . وكنت أعرف أن (مصيدة الفيران) قد أصبحت من معالم لندن السياحية الى درجة أن الكثير من مكاتب الرحلات تضعها في برنامجها ، فلم تدهشنى جماعات السياح الأمريكان وهم يصلون الى المسرح في أكثر من حافلة ضخمة ، ولكن الذى ادهشنى حقا أن أجد عرضا نظيفا ممتعا ومسلما في آن واحد . صحيح انه من نوع تلك العروض التى لا تترك في النفس اثرا ، ولا تستثير فيك أى رغبة في التفكير اللهم الا الاعجاب بذكاء المؤلفه وباحكام الحبكة الدرامية ، لكنه في نفس الوقت عرض مسرحى تقضى معه سهرة ممتعة ومسلية ، تستحوذ فيها أحداث المسرحية على اهتمامك ببوليستها وخفة ظلها ، ويستأثر فيه التمثيل بالاعجاب والاخراج بالتقدير . لكنك بعد ذلك لا تخرج من المسرحية بكثير أو قليل .

وتدور المسرحية - كمعظم قصص اجانا كريستى - حول جريمة وحلها ، لكن المؤلفه لم تعجبها جريمة وقعت وانتهت وتتبع معك أحداث فك الغازها ، بل جعلها جريمة لها حضور مستمر يشكل عامل ضغط درامى على حاضر الحدث الذى يجرى على المسرح . فالمجرم الذى ارتكب جريمته الأولى في لندن ، جاء الى فندق ريفى هادىء يبحث عن ضحية أخرى . وتدور أحداث المسرحية في هذا الفندق أو المثوى الريفى الصغير ، حيث نعرف أن للمجرم الهارب من الشرطة ضحيتين أخريين

يطلبهما بالإضافة الى الضحية الأولى انتقاما لمقتل اخيه الطفل . وما ان ينتهى الفصل الأول حتى تسقط ضحية ثانية ، ولكن الموقف المسرحى لايزال تحت وطأة ضغوط الجريمة الثالثة المنتظرة . ونعرف ان الضحية الأولى هى الأم البديلة التى حكمت المحكمة بإيداع المجرم وشقيقه الطفل القتل وشقيقته معها فأساءت معاملتهم حتى سقط الصغير ميتا . وان الضحية الثانية هى القاضية التى حكمت بإيداع الاخوة الثلاثة لدى هذه الأم القاسية . وبالطبع وحسب أسلوب أجاثا كريستى الأثير فان التفتيح التدريجى للحدث يلقى بظلال الشك على معظم شخصيات المسرحية ما عدا شخصية المجرم الحقيقى . وقبل أن يرتكب جريمته الثالثة التى نعرف ان ضحيتها هى المدرسة التى حاول الطفل الصغير ان يستنجد بها فكتب لها ، ولكنها تعترف بانها كانت مريضة ومتغيبه عن المدرسة ولذلك لم تتسلم الخطاب الا بعد وفاة الطفل . ومن هنا تتضح براءتها ويتردد المجرم المتخفى فى رداء ضابط البوليس فى قتلها فيقبض عليه . وتنتهى المسرحية بمعرفة شخصية المجرم الحقيقى وبالكشاف كل عقد المسرحية الثانوية ، ويتقدم الممثل الذى قام بدور المجرم المتخفى ليناشد المتفرجين وهم يحيون الممثلين فى نهاية العرض بالأخبار أسدقاهم بالحل . لأن هذا النوع من المسرحيات يعتمد كلية على التوتر القائم على التوقع والتخمين وترجيح الاحتمالات طوال العرض .

هذه هى الخطوط العامة لمسرحية أجاثا كريستى التى يستمر عرضها بنجاح على المسرح التجارى فى لندن منذ ربع قرن وحتى الآن . فكيف تناول كاتب مسرحى جاد مثل توم ستيوارد هذه المسرحية بالنقد والهجوم فى مسرحيته (المفتش هاوند الحقيقى) التى عرضتها فرقة (اليانج فيك) المسرحية . وتوم ستيوارد - على عكس أجاثا كريستى - ينتمى الى حركة المسرح الانجليزى الجاد وليس الى المسرح التجارى . وتنتهى أعماله الى النزعة المضادة للعبثية فى المسرح ، وهى نزعة تستخدم الكثير من أدوات مسرح العبث الفنية التى تمزج باللهة بالمأساة لخلق ما يمكن تسميته باللهة الجادة والساخرة . وقد انتهج فى معظم أعماله طريق السخرية الحادة والمريرة من أى موضوع يتناوله ، وقد بدأ حياته المسرحية قبل أكثر من عشر سنوات بمسرحية (روزنكرانتس وجيلند ينشترين ميثان) عام ١٩٦٦ التى يسخر فيها من تيار مسرح العبث بصورة أحال معها كل حيل ومقولات هذا المسرح الى الاعيب فارغة تشير الرثاء والسخرية . وقد كتب ستيوارد بعد ذلك العديد من

المسرحيات كان أنضجها (القافزون) عام ١٩٧٢ و (مهازل مسرحية) عام ١٩٧٤ و (الفسيل القذر) عام ١٩٧٦ وكلها مسرحيات تعتمد أسلوب الملهاة الساخرة من موضوع على درجة كبيرة من الجدية . وتحاول مسرحية (المفتش هاوند الحقيقى) أن تسخر بمرارة من فكرة النجاح التجارى للمسرحيات البوليسية الرخيصة فى محاولة لاستقصاء أبعاد هذه الظاهرة وللتعرف على أسباب تدنى النوق العام ولتعرية هذه المؤسسة التجارية التى يتخلى فيها الفن عن أهم وظائفه اكتفاء بوظيفة واحدة هى التسلية . وستوبارد يعترف فى أكثر من حديث أدبى معه بأهمية عنصرى الترفيه والتسلية فى المسرح والا لفقد المسرح جمهوره وتحول الى تجارب فنية قاصرة على قاعدة ضيقة من المتفرجين . ولكنه فى نفس الوقت يؤكد على ضرورة توظيف هذين العنصرين فى استقطاب جمهور المسرح العريض الى قضايا وأعمال أكثر عمقا وشمولا ، وإلى أعمال مسرحية أكثر نضجا وجدية . والواقع ان ستوبارد لم ينجح كلية فى تحقيق التوازن المطلوب والخرج بين عناصر الترفيه والتساية وجدية الموضوع وعمقه الا فى مسرحيته (مهازل مسرحية) .

غير أن (المفتش هاوند الحقيقى) تنجح هى الأخرى الى حد ما فى تحقيق بعض هذا التوازن الدقيق والخرج . وخاصة فى ارجاعها لأسباب نجاح الكثير من المسرحيات التجارية الى عناصر خارجة كلية عن العمل المسرحى ذاته . وفى تناولها الساخر لأسلوب هذه المسرحيات البوليسية فى اجتذاب الجمهور . وفى مبالغاتها الدرامية التى تهدف الى كشف عناصر السخف والسذاجة فى هذا النوع من المسرحيات البوليسية ، وفى فهمها الناضج للمسرح كمؤسسة اجتماعية يقول تناولها من شتى زواياها الكثير عن الواقع الاجتماعى الذى ظهرت فيه فى نفس الوقت الذى يكشف لنا عن طبيعتها الخاصة كمؤسسة اجتماعية لها خصائصها النوعية . وتعتمد مسرحية ستوبارد على أسلوب المسرح داخل المسرح . فنحن نرى ناقدين مسرحيين مشهورين جاءا لمشاهدة عمل مسرحى للكتابة عنه فى صحف الصباح . ومن هنا فأنهما يدونان النقاط الهامة ويجمعان بعض الملاحظات ويحاول اقلهما سنا وخبرة وهو الناقد (مون) أن يخرج بخط عام عن موضوع المسرحية فى الوقت الذى يلجأ فيه الناقد المحنك الآخر (بيردبوت) الى الجمل المحفوظة وإلى الاهتمام بالمثلثات كنساء قبل أن يكن فنانات . ويكشف لنا حوارهما طوال عرض المسرحية من جانب هام من جوانب المؤسسة الاجتماعية المسرحية . وعن أسلوب عمل هذه المؤسسة من الداخل ، وعن الفساد

الأخلاقي الذي لا يتمثل فقط في الولع بالنساء واقتراف الخيانات الزوجية ، وانما في توظيف نفوذ النقد الصحفي للأعمال المسرحية في تحقيق مآرب شخصية وفي الانتقام من البعض ومجاملة البعض الآخر . بصورة تعتمد فيها مسألة التهليل لعمل مسرحي على عوامل كثيرة خارج نطاق العمل ذاته .

اما المسرحية التي يشاهدها الناقدان فانها محاكاة ساخرة وبارعة معا لمسرحية أجاثا كريستي (مصيدة الفيران) تستخدم الحيل البوليسية التي تعتمد عليها مسرحية أجاثا كريستي بصورة كاريكاتيرية وهزلية تدفعنا الى التساؤل كيف استطاعت مثل هذه الحيل المتبدلة البساذجة ان توقعنا في حبالها . لكنها محاكاة تتضح فيها خصائص مسرح ستوبارد أكثر مما تعتمد على حيل كريستي . وتظهر فيها مهارته البارعة في اللعب بالكلمات ذات الدلالات المزدوجة ، وفي صياغة حوار ينطوي على أكثر من مستوى للمعنى ، وفي تطوير الحدث بإيقاع سريع لا حشو فيه ولا تلوذ ، وفي رسم شخصيات لها أعماق نفسية وملامح ثقافية واجتماعية واضحة بضربات سريعة ومقتدرة . وإذا كانت مسرحية كريستي قد حافظت على التوتر الدرامي للحدث من خلال وقوع الموقف المسرحي فيها تحت تهديد عملية القتل الغامضة ، فان مسرحية ستوبارد حاولت أن تشتت هذا التوتر الدرامي ، لا بتعليقات الناقدين وحدها وانما بافتتاح المسرحية بجثة رجل ميت على المسرح ، تضعها المسرحية على الخشبة طوال الوقت بينما يدور الحدث في تجاهل تام لها برغم حضورها الذي يفرض نفسه على الجمهور والحدث . وكان المسرحية تسخر بمرارة من الأساس الذي تنهض عليه مسرحية كريستي . . . وهو وجود جريمة مجسدة واستمرار الحدث في التطور من خلال شخصيات مهددة كلية بالموت ولكنها تتصرف وكأن لا خطر هناك ، في سلبية ولا مبالاة غريبتين . كذلك اللامبالاة الملهامية من أبطال مسرحية ستوبارد بالجثة الواقعة على المسرح والتي لا يعبرها أي منهم التفاتا ، والتي نكتشف في نهاية المسرحية انها جثة الناقد المسرحي الذي غاب فاستعاضوا عنه بذلك الناقد المبتدئ (مون) .

اما أحداث المسرحية فانها تدور في قصر ريفي لسيدة أرستقراطية تستضيف إحدى صديقاتها ولعبان التنس سويا ، ثم نسمع خبرا في الاذاعة بوجود مجنون خطر في المنطقة ، ويدخل زائر وسيم تثير المسرحية بطريقة أجاثا كريستي الشكوك حوله بصنورة تتأكد معها من

براءته من تهمة انه المجنون الخطير الذى يقتل النساء . ونعرف انه كان على علاقة بالصديقة الزائرة ، وهى الممثلة التى كان الناقد (بيردبوت) على علاقة بها وشهرها يتناول العشاء معها أمس كمقدمة لمديح تتوقعه فى نقده للمسرحية غدا ، ويحاول بيردبوت ان يقنع (مون) ببراءتها كممثلة . ولكن الشاب الوسيم (سايمون) يغازل المضييفة صاحبة القصر وهى الليدى ميلدون التى لاتزال وفية لزوجها الذى اختفى منذ فترة البرت ميلدون . ومن خلال حديث حول مائدة ورق اللعب التى تضم ثلاثتهم نتعرف على ملامح علاقة تولد بين سايمون والليدى ميلدون الجميلة . ولكن سايمون يكشف قتيلا فى الصباح . وفى نفس الوقت نتعرف على الرائد المتقاعد ماجنوس ميلدون وهو مقعد ايضا يتحرك فى كرسي متحرك ويدعى انه عم البرت الغائب الذى كان يعيش فى الخارج ثم جاء ليقيم فى القصر . وما ان تنتهى دورة الحدث هذه حتى نحس بشاعر الناقد بيردبوت وقد تحولت من الاعجاب والتلهيل لصديقته الممثلة التى قضى وطره منها بالأمس والتى تلعب دور الصديقة (فيليسيا كانيجهام) الى الاعجاب بالممثلة التى تلعب دور الليدى ميلدون اذ يكشف جمالها الارستقراطى واستدارات جسدها الناضجة . . ويقفز من مقصورته الى الخشبة يهتها ويغازلها فتشير الى علاقته بفيليسيا التى يجيب بانها كانت علاقة عابرة وانتهت - يجيب بنفس الكلمات التى اجاب بها سايمون من قبل . وفى ايقاع سريع يتكرر كل ما حدث من قبل فى زيارة سايمون مع بيردبوت ، من لعب للورق الى تبادل بالألقاب الخفية بين بيردبوت وماجنوس وهو ما حدث بالضبط بين ماجنوس وساييمون من قبل . كل ما يتغير عما جرى من قبل هو تساؤل بيردبوت عن شخصية الجثة الميتة التى يكشف فيها الناقد المفقود ، ويقوم ماجنوس المقعد فنتبين انه ليس مقعدا ، ويقتل بيردبوت ، ثم ينزع عن نفسه قناع التنكر فتعرف فيه الليدى ميلدون على زوجها المفقود ، لكن هذا الزوج المفقود ليس الا واحدا من الوجوه المتعددة لهذه الشخصية المزاوغة ، ولا يلبث ان يخلع هذا القناع ايضا فيتعرف فيه الناقد المسرحى (مون) على ناقد مسرحى عتيق تخلص بهذه اللقبة من اهم منافسين له فى الميدان وتربح الآن وحده على عرش النقد المسرحى . اما الناقد المتبدى (مون) فقد شاهد اللعبة وعرف وحده كل اسرارها فلا مناص اذن من التخلص منه هو الآخر . وهكذا تنتهى المسرحية بخل كل عقدها الرئيسية والثانوية والتخلص من بعض اجزاء المؤسسة المسرحية لصالح اجزاء اخرى .

ومع تشابك حبكة المسرحية وتمقد بنائها الدرامى فانها فى الواقع مسرحية قصيرة لا تزيد مدة عرضها عن الساعة الواحدة الا بقليل . لأنها تعتمد على الايقاع السريع الذى يتصاعد باستمرار ليعرى القناع عن وجه بعض الحيل الفارغة التى يعتمد عليها المسرح التجارى وليبرهن فى الواقع على أن أحداث مسرحية طويلة ناجحة مثل (مصيدة الفيران) لا تزيد فى الواقع لو جردت من ألعاب المط المسرحى وحيل استنزاف الوقت عن نصف مسرحية من فصل واحد . كما أن مبالفته فى اللعب بهذه الحيل ومحاولة استخدامها لخلق تأثير عكسى مفاير لذلك الذى تلجأ اليه المسرحيات التجارية اضافت الى عمله عنصرا من الفكاهة المسلية فى نفس الوقت الذى سجلت فيه رايه فى هذا النوع من البناء المسرحى . والواقع ان لجوء ستوبارد الى أسلوب المسرح داخل المسرح فى هذه المسرحية لم يمكنه إقحسب من ملء مسرحيته بالتعليقات اللاذعة على هذا النوع من المسرحيات ، وانما حول المسرحية الى هجائية حادة من المسرح التجارى كمفهوم فنى وكمؤسسة لا علاقة لها بالفن ولا بالقيم الاخلاقية أو العقلية . والى هجوم حاد على معايير النقد الصحفى السريع للأعمال المسرحية والذى يلعب برغم لا اخلاقيته دورا فعلا فى نجاح أى عمل مسرحى على الصعيد التجارى والجماهيرى . بصورة صورت معها المسرحية هذا المناخ التجارى بتقاليده المسرحية والنقدية وكأنه عصابة من نوع فريد توقع الجمهور فى حبالها ثم تقسم الفنيمة بين أفرادها .

يوليو ١٩٧٧

القسم الثاني

مراجعات وعروض

لندن عاصمة الفن المسرحى

إذا كان العرب يعرفون ، أكثر ما يعرفون ، وجه لندن التجارى ببضائمه المبدولة ومتاجره الكثيرة وأساليبه المهدبة فى البيع والشراء ، فإن الكثيرين منهم لا يعرفون أن للندن وجوها أخرى كثيرة تستهوى الأثثة وتستلفت الأنظار . فلندن مدينة عريقة لها شخصيتها الخاصة وملامحها المتميزة التى قد تلتبسها فى تفرد وجه لندن العمارى أو فى تعدد حدائقها الفسيحة ومتنزهاتها الجميلة ومشاربها المتميزة ، أو فى التنوع العجيب لجنسيات سكانها واتسامهم فى نفس الوقت بميسم التقاليد الانجليزية العريقة وأساليبها فى التعامل . وقد يعبر الزائر على كثير من هذه الوجوه دون أن تستوقفه أو تجذب انتباهه .

غير أن أهم وجوه لندن هو وجهها الثقافى ، لأنه أكثر هذه الوجوه عراقا وأصالة وأعماقا تعبيرا عن شخصية المدينة وعن اهتمامات أهلها ورؤيتهم للواقع من حولهم . والمسرح الانجليزى واحد من أهم نشاطات لندن الثقافية . . بل لا نغالى إذا قلنا أن المسرح لا يزدهر فى أى عاصمة أوروبية قدر ازدهاره فى لندن . وليس هذا على لندن بغير ، فأنجلترا هى البلد التى انجبت أعظم كتاب المسرح قاطبة ، وهو وليام شكسبير . ولندن هى المدينة التى شهدت لأول مرة أعمال هذا العبقري المسرحى الكبير . ولا تزال تشاهدها حتى اليوم برغم مرور أربعة قرون على ابداع معظم هذه الأعمال الخلاقة . وعلى مر القرون ظل المسرح واحدا من

الفنون الهامة حتى أصبح المسرح اللندنى العتيد كعبة انجلترا التى يحج اليها عشاق الفن المسرحى فى كل فججاء الأرض .

وتفتح مسارح لندن ابوابها كل مساء لأكثر من ربع مليون متفرج يشاهدون ما يربو على سبعين عرضا مسرحيا كل ليلة . وهى عروض تغطى المساحة الفنية الممتدة من احدث الانجازات وأكثر التجارب المسرحية شططا حتى أصل العروض المسرحية القديمة وأكثرها تقليدية . وإذا كان المسرح العريق ذو التقاليد المسرحية الراسخة والقيمة الفنية العالية والأعمال التى تسهم بجدية فى ترقية الدوق واغناء الروح الانسانية على السواء هو أهم ما يميز لندن عن غيرها من البلاد التى تشهد نهضة مسرحية مرموقة . فان المسرح التجارى بأصوائه الخلاقة وأعماله الخفيفة التى تستهدف استهواء الجمهور أو مداعبة حواسه وغرائزه يزدهر هو الآخر فى لندن وتعدد عروضه التى تتراوح بين الهزليات الخفيفة الضاحكة ، والعروض العارية ذات المذاق الجنى الصارخ ، والمسرحيات الغنائية الراقصة التى تحاول أن تعكس ايشاعات العصر أو أن تردد اصضاء اغانيه الناجحة ، وأخيرا المسرحيات البوليسية الساكرة التى تعتمد على تعقد الموقف وشد انتباه المشاهد حتى آخر لحظة .

وإذا ما بدأنا بأهم عروض هذا المسرح التجارى سنجد أن أكثر عروضه نجاحا وأطولها عرضا هو مسرحية (مصيدة الفئران) لأجائا كريستى بمسرح (سانت مارتن) ، والتى دخلت عامها السادس والعشرين ، وقد شاهدها حتى الآن أكثر من أربعة ملايين متفرج . وقد أصبحت المسرحية بحق أحد معالم لندن السياحية الى درجة أن الكثير من مكاتب السياحة تضعها فى برنامجها . و (مصيدة الفئران) عرض مسرحى نظيف وممتع معا لا يستثير فىك أى رغبة فى التفكير ، اللهم الا الاعجاب بدكاء المؤلفة وباحكام الحبكة المسرحية التى تجعلك تشك فى جميع شخصيات المسرحية ما عدا المجرم الحقيقى . لذلك يتقدم الممثل الذى يقوم بهذا الدور فى النهاية برجاء الى المشاهدين الا يكشفوا لأصدقائهم الذين لم يشاهدوا المسرحية بعد سر لفزها المحير حتى لا يفسدوا عليهم متعة مشاهدتها وحتى - وهذا هو الأهم - يدفعوهم الى الذهاب بأنفسهم لاكتشاف سرها المجهول .

أما إذا انتقلنا الى الحديث عن أهم العروض المسرحية الغنائية التى تقدمها مسارح الـ « ويست اند » حى المسرح التجارى فى لندن ،

فسنجد أن مسرحية (يسوع المسيح أعظم نجم) بمسرح « بالاس »
والتي تقدم قصة المسيح بصورة غنائية راقصة لاتزال أنجح مسرحيات
هذا النوع وأطولها عرضاً ، غير أن العرض الفني الجديد الذي أخذ
يستقطب اهتمام الجمهور وخاصة الشباب اليافع منه هو عرض
(الفيس) بمسرح « استوريا » الذي حاول أن يستغل موجة الاهتمام
الشبابية الكاسحة بحادث موت المغنى الأمريكى الشهير الفيس بريسلى
ليعرض على المسرح مزيجا من قصة حياته ومختارات من أشهر أغانيه،
بصورة تستهوى المعجبين بفن هذا المغنى وتوقظ في أعماقهم حيناً الى
الأيام الماضية . وإلى جانب هذين العرضين سنجد أن المسرحية
الفنائية الأمريكية الناجحة (خط الجوقة) بمسرح « دورى لين »
لاتزال تحظى هى الأخرى بنجاح ملحوظ بين رواد هذا النوع من
المسرحيات الخفيفة . وهناك أيضاً مسرحية (ايو تومبى) بمسرح
« كيمبريدج » وهو عرض يتميز بسرعة الحركة وتناسق اللوحات
وخصوبة الاقاعات الزنجية ، و (أوليفر) بمسرح « البيرى » المأخوذة
عن رواية الكاتب الانجليزى الكبير تشارلز ديكنز ، و (هانز أندرسون)
بمسرح « بلاديوم » التى تمزج قصة حياة أعظم كتاب أدب الأطفال ،
النرويجى هانز كريستيان أندرسون ، بندف من حكاياته الشائقة ذات
الخيالات والاجواء الساحرة العذبة .

لا يبقى من أعمال المسرح التجارى الحالية سوى الهزليات
والعروض ذات المذاق الجنسى الحريف . وقد بدأت هذه الأخيرة فى
الازدهار قبل حوالى تسع سنوات . وأهم عروضها الآن هى مسرحية
(1 أو كلكتا) التى تعرض للعام الثامن والتى تعتمد على صدمة العرى
الكامل لمثلها وممثلاتها طوال العرض - لكنها برغم عريها الصارم
تحاول أن تستخدم هذا العرى بصورة جمالية وفنية ، وربما كان
هذا هو السر فى نجاحها . وقد أغرى هذا النجاح عددا من العروض
بتكرار المحاولة . فظهرت الكثير من العروض العارية ذات الايحاءات الجنسية
الفاضحة وان لم يقيض لأى منها أن يحرز نفس النجاح . ومن هذه
العروض تشهد لندن الآن (عيد العشاق) بمسرح « رايموندبار »
و (اخلعوا الملابس أو تهيجوا) بمسرح « ويندميل » و (التفلفل) بمسرح
« ايل ايه لوى » وغيرها .

وقد استغلت الكثير من الهزليات الخفيفة جماهيرية الأعمال ذات
الايحاءات الجنسية الفاقعة فحاولت أن تطعم ملاهيها الهزلية الخفيفة

بالكثير من التوابل الجنسية الحريفة . وانجح هذه الأمثلة هي مسرحية (لا جنس من فضلك فنانا بريطانيون) بمسرح « ستراند » . غير أن أحدث عمل من هذا النوع هو مسرحية (أغمض عينيك وفكر في إنجلترا) بمسرح « أبولو » . وهي مسرحية مثيرة بالنسبة للمشاهد العربى ، وذلك لأن أحد شخصيات المسرحية الأساسية نرى عربى جاء ليوقع عقدا بشراء حصة كبيرة فى أحد المؤسسات الانجليزية الهامة وانتهى به الامر الى شراء هذه الحصة الهامة والاستيلاء على أجمل نساء المسرحية وأكثرهن جاذبية وإثارة بعد سلسلة من المواقف الهزلية المضحكة والدالة فى الوقت نفسه على التصور الانجليزى الشعبى للشخصية الغريبة . وهناك العديد من الهزليات الناجحة فى مسارح ال « ويست اند » التجارية ، لكن عنصر الفكاهة فيها يعتمد كثيرا على المفارقات اللفظية . وهى إحدى السمات المميزة للدعابة الانجليزية ، وكثير من هذه الدعابات قد تفوت المشاهد الأجنبى غير المتمكن من اللغة أو التمرس بالعادات والقيم والتقاليد الانجليزية . فضلا عن انها لا توافق المزاج العربى الذى يميل الى تفضيل الفكاهة النابعة من تناقضات المواقف والتصرفات قبل تناقضات اللغة والألعاب اللفظية .

إذا كان المسرح التجارى بقطاعاته المتنوعة لا يهدف الى غير الترفيه والتسلية ويحاول استهواء المشاهد من خلال تملق أبسط حواسه وأدنى غرائزه فى كثير من الأحيان ، فإن المسرح الانجليزى الجاد يستهدف الى جانب الترفيه والتسلية أن يخاطب أرقى حواس المشاهد وأن يرهف ملكاته العقلية والوجدانية من خلال اعلاء القيمتين الفنية والفكرية للعمل المسرحى . وهذا المسرح الجاد هو ما يجعل لندن بحق عاصمة المسرح فى أوروبا ، وهو ما يضمن استمرار التقاليد المسرحية العريقة فيها والمحافظة على استمرار طاقات الابداع فى ميادين التأليف والإخراج والتمثيل . كما أن وجود هذا المسرح الجاد وازدهاره وحظوته بمكانة فنية وجماهيرية عالية هو الذى يمنع المسرح التجارى من التردى فى مهاوى الاسفاف السحيقة . اذ يشكل نوعا من النموذج الفنى الذى لا يصح مع وجوده التنازل عن خد معين من المعايير الفنية رغم كل متطلبات وأغراض السوق التجارى .

وفى لندن عدد كبير من المسارح والفرق المسرحية الجادة التى ارتبط اسمها على مر السنين بمستوى راق من الأداء المسرحى وبنوع من النصوص المسرحية ذات القيمة الفنية والأدبية العالية ومن أهم

هذه الفرق المسرحية فرقة (المسرح القومي) و (فرقة شكسبير الملكية) و (فرقة المسرح الانجليزي) وغيرها . وتوشك كل واحدة من هذه الفرق أن تكون مؤسسة مسرحية كبيرة تعرض أعمالها على أكثر من مسرح واحد وتهتم بمختلف تنوعات المسرح الجاد من تراثية الى عالمية الى تجريبية وتضم تحت جناحها عددا من أهم كليات المسرح الانجليزي المعاصرين ومجموعة من أبرز مخرجيه وممثليه . ولنبدا حديثنا عن هذا المسرح الجاد بأكبر مؤسساته ، وهى مؤسسة المسرح القومي التى انتقلت فى العام الماضى الى مبنى جديد جميل يطل على نهر التيمز . وقد استغرق بناؤه عدة أعوام وتكلف ما يربو على ١٥ مليون جنيه ويعد من أضخم وأحدث دور المسرح الأوروبية . ويضم هذا المبنى الجديد ثلاثة مسارح ، أكبرها « مسرح أوليفيه » وأوسطها « مسرح ليتلتون » أما أصغرها فهو « مسرح كوتيسلو » الذى تخصص فى عرض التجارب الجديدة واستضافة الفرق المسرحية الطالعة فى مختلف أنحاء بريطانيا .

وتنتهج فرقة المسرح القومي أسلوب « الريبورتوار » الذى يعتمد على التناوب بين أكثر من عرض مسرحى واحد ، بحيث يتاح لمن يزور لندن لمدة قصيرة أن يشهد أربعة أو خمسة عروض مختلفة للمسرح القومي فى غضون أيام قليلة اذا ما رغب فى ذلك ، او اختيار ما يلائم ذوقه ومزاجه المسرحى من بينها . ويعرض مسرح « أوليفيه » حاليا مسرحيات أربع ، اثنتان منها من تراث المسرح الانجليزي القديم ، وهما (فيلبونى) لبن جونسون من القرن السادس عشر و (الزوجة الريفية) لويليام ويتشيرلى من القرن السابع عشر ، واثنتان من التراث المسرحى الحديث وهما (بيت مدراس) لهارلى جرانفيل بازكر و (المحراث والنجوم) للكاتب الايرلندى شون أوكيزى . وينطوى اختيار المسرحيات على قدر من القصد والتوازن . لأن المسرحيتين القديمتين ينتميان الى نوع الملهة ويستهدفان احياء أعمال كاتبين لا يزالان الكثير من اهتمام المعاصرين فى نفس الوقت الذى يستجيبان فيه الى موجة الاقبال على الأعمال الملهوية . اما المسرحيتان المحدثتان فان أولاهما تقدم تناولا هاما وسابقا لأوانه . اذ كتبت المسرحية عام ١٩١٠ - لقضية حرية المرأة ولبعض جوانب هذه القضية التى لا تزال حتى الآن محل جدل وتقاش . بينما تتناول المسرحية الثانية قضية تحرير ايرلندا وهى الأخرى واحدة من أهم القضايا السياسية المعاصرة برغم مرور أكثر من خمسين عاما على كتابتها . أما « مسرح ليتلتون » فإنه يقدم مجموعة من المسرحيات

العالمية والمعاصرة مثل (الحارس) للكاتب المجري فيرنس مولناو و (سيدة من ماكسيم) للكاتب الفرنسى جورج فيدو ، وآخر مسرحيات الكاتب الانجليزى المعاصر روبرت بولت (حالة ثورة) الى جانب أحدث مسرحيات أهم كتاب الهزليات الانجليز المعاصرين آلان ايكبورن (مهزلة حجرة النوم) . أما « مسرح كويتسيلو » التجريبي فانه يقدم الى جانب الاعداد المسرحى لرائعة الكاتب الفرنسى الكبير فيكتور هوجو (أحلب بوتردام) مسرحيتين جديديتين لاثنتين من شباب كتاب المسرح الانجليزى المؤهوبين وهما (نصف حياة) لجوليان ميتشل ، و (لافاندر أزرق) لجون ماكندريك ، وأمسية من القراءات الشعرية المسرحية لأشعار الشاعر الأمريكى المعاصر روبرت لويل .

فإذا انتقلنا الى (فرقة شكسبير الملكية) سنجد انها مؤسسة مسرحية كبيرة تضاهى فى ضخامتها وأهميتها (المسرح القومى) وان كانت تفوقه عراقة ومكانة . فلها الى جانب المسرح الضخم فى ستراتفورد ، قرية شكسبير ، مقر الفرقة الرئيسى مسرح دائم فى لندن هو مسرح « أولدويتش » تعرض عليه بأسلوب « الريبورتوار » عددا من انتاجاتها المتميزة لأعمال شكسبير ، والتي يشير اسم الفرقة الى اهتمامها الكبير بها ، الى جانب بعض المسرحيات العالمية البارزة . وقد كان من آخر هذه المسرحيات العالمية مسرحية (أعمدة المجتمع) للكاتب النرويجى الكبير هنريك إبسن و (أيام الكوميون) للكاتب الألمانى العظيم برتولت بريخت . وللفرقة كذلك مسرحان تجريبيان ، أولهما (المكان الآخر) فى ستراتفورد ، أما ثانيهما وهو أحدث مسارح الفرقة ففى لندن وهو مسرح « وير هاوس » ، الذى افتتح فى العام الماضى والذى تخصص فى تقديم أحدث المسرحيات الانجليزية التجريبية منها والجادة . والواقع انك اذا أردت أن تشهد ذروة الفن المسرحى الانجليزى فما عليك الا أن تشاهد أحد عروض هذه الفرقة الشيكسبيرية والتي تعرض منها الآن فى مسرحها اللندنى « أولدويتش » مجموعة متنوعة من هذه العروض الشيكسبيرية الممتازة وهى (حلم منتصف ليلة صيف) و (ملهاة الأخطاء) و (جمجمة بلا طحن) و (ترويلوس وكريسيدا) . أما اذا ما رغبت فى مشاهدة أحدث ما يدور فى مجال حركة التأليف المسرحى والتعرف على النبض الحقيقى للواقع الانجليزى كما تعكسه انضج انجازات الحركة المسرحية المعاصرة فما عليك الا أن تتوجه الى مسرح الفرقة اللندنى التجريبي « وير هاوس » لتشاهد مسرحية (الحزمة)

لأهم كتاب المسرح المعاصر الجدد ادوار بوند ، أو مسرحية (الخير الذي بيننا) لأكثر شباب المسرح الانجليزى وعيا وانضجهم موهبة وهو هاوارد باركر . أو لتشاهد مسرحية (العصابات) لتايلور ، أو (عقارات مجمدة) لبارى أوكيف ، أو (فتيات المصنع) لجيمس روبسن . والواقع ان (فرقة شيكسبير الملكية) قد أثرت أن تربط اسمها بالنعص ما فى التراث الانجليزى من انجازات وابرز ما فى الحاضر المسرحى من مغامرات مسرحية جادة واضاءات .

تبقى بعد ذلك الفرقة الثالثة التى ارتبط اسمها بشكل واضح بحركة المسرح الجاد وهى (فرقة المسرح الانجليزى) التى تقدم اعمالها على مسرح « رويال كورت » . وليست هذه الفرقة بأى حال من الأحوال فى ضخامة الفرقتين السابقتين . صحيح انها تعمل على مسرحين أولهما وهو المسرح الرئيسى اما الثانى فهو مسرح تجريبى علوى أسمته « مسرح السطح » لأنه يقع حقيقة لا مجازا على سطح المسرح الرئيسى ، لكنها مع ذلك محدودة الامكانيات . ولذلك فقد قصرت الفرقة نشاطها على المسرح الانجليزى المعاصر وحده - وقد ارتبط اسم الفرقة فى الواقع بالاتجاهات الجادة والجديدة فى المسرح الانجليزى . ليس فقط لأن ال « رويال كورت » كان من المسارح التى قدمت الكثير من أعمال جورج برنارد شو اثناء حياة هذا الكاتب الايرلندى الكبير ، ولكن أيضا لأن هذه الفرقة هى التى انقلدت المسرح الانجليزى من ركوده فى منتصف الخمسينات عندما اكتشفت جون أوزبورن وقدمت أول مسرحياته الهامة (انظر خلفك فى غضب) التى أصبحت علامة على جيل أدبى كامل . ثم قدمت بعدها أعمال بقية كتاب هذا الجيل مثل جون آردن وروبرت بولت وهارولد بينتر وبيتر شيفر وغيرهم . وتقدم هذه الفرقة الآن مسرحية بيتر بارنز (الضحك) ، كما أن مسرحها العلوى يعد من المعامل التجريبية الهامة التى يتم فيها تدريب الكثير من الكتاب والممثلين .

يونيو ١٩٧٧

لنعم

تنويعات على لعن الثورة والتمرد في ثلاث مسرحيات جديدة

من مفارقات هذا الشهر الحادة .. شهر الاحتفال باليوبيل الفضى لاعتلاء الملكة اليزابيث الثانية عرش المملكة المتحدة التى لم يعد لها من الاتحاد سوى الاسم وحده .. ان اهم ثلاث مسرحيات جديدة يعرضها المسرح الجاد فى لندن وتقدمها اهم ثلاث فرق مسرحية كبيرة تتناول كلها موضوع الثورة وتفيض بمشاعر السخط والغضب .. وكأنها تعرف نفمة نشازا متعمدة تناقض كل مراسيم الاحتفال الرسمية وشعائر البهجة القومية وصخب المكلفين بالفرج .. او كأنها بالأحرى صرخة قوية تستهدف انقاذ هؤلاء الساديين فى نومهم المستمرئين او هام مجد عصر اليزابيث الثانية ، المهللين لانتصارات الأسرة الملكية السعيدة وهي تمر بشوارع لندن فى عربتها الملكية المذهبة قاصدة كاتدرائية القديس بول لأداء شعائر صلاة الشكر على عهد اليزابيث الذى بدأ بالجلتيرا المنتصرة عقب الحرب العالمية . وانتهى بها الى حضيض الأزمة الاقتصادية . فقد بدأ عهد الملكة اليزابيث فى أوائل الخمسينات وبريطانيا أغنى دول أوروبا وجاء يوبيله الفضى وبريطانيا توشك ان تكون أفقر دول أوروبا .. فليبارك الله الملكة .. كما تقول الأغنية .

وهذه المسرحيات الثلاث الجديدة هى (حالة ثورة) لروبرت بولت والتى يقدمها المسرح القومى و (قدر) لديفيد ادجار التى تقدمها فرقة شكسبير الملكية و (مجزرة عادلة) لهاورد باركر التى تقدمها فرقة المسرح الانجليزى بالرويال كورت .. وهى مسرحيات تتناول أبعادا

مختلفة لقضية أخلاقية الثورة. ودور الثورى فى واقع يموج بصراعات القلق والتغير . اذ تتناول المسرحية الأولى أهم أحداث القرن العشرين . كما يقول كاتبها فى مقدمة النص المطبوع - وهو الثورة الروسية عام ١٩١٧ ، بينما تلجأ المسرحيتان الباقيتان الى تقصى بعض أبعاد قضايا الواقع الانجليزى المعاصر من خلال رؤية كاتبين ثوريين من أبرز الكتاب التقدميين بين شباب المسرح الانجليزى المعاصر . وهما دافيد ادجار وهاورد باركر .

ولتبدأ بمسرحية روبرت بولت الجديدة (حالة ثورة) التى تعرض على خشبة مسرح ليتلتون بالمسرح القومى . . . وروبرت بولت الذى ولد عام ١٩٢٤ وقدم أولى أعماله المسرحية (الناقد والقلب) و (شجرة الكرز المزهرة) أو بالأحرى (ازدهار ثرى) عام ١٩٥٧ من كتاب المسرح البارزين فى الجيل الذى عرف بجيل الساخطين . . . ومن أكثر كتاب هذا الجيل اهتماما بالتاريخ وقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى . واذا كانت أشهر مسرحياته (انسان لكل العصور) عام ١٩٦٠ قد بلورت من خلال التناول الدرامى لحياة توماس مور وموقفه المبذئ من مؤامرات هنرى الثامن وخضوع الكنيسة لنزوات الملك قد زاجت بوضوح بين مأساوية الرؤية التاريخية وقضية البعد الاخلاقى للفعل الانسانى ، فان مسرحياته الأخرى - مثل (الشر والحصان) عام ١٩٦٠ ، (جاك الوديع) عام ١٩٦٣ ، (معارضة البارون بوليجرو) عام ١٩٦٥ ، (عاشت الملكة) عام ١٩٧١ - قد ألحت من خلال نوايا متعددة على بعض أبعاد هذه الفكرة الأساسية . . أخلاقية الفعل التاريخى وأثر الموقف الفردى المبذئ على الواقع الاجتماعى من حوله ، وبالتالي على التاريخ الانسانى كله .

واذا كانت مسرحيته (انسان لكل العصور) قد حاولت أن تطوّر هذه الرؤية من خلال البناء الدرامى الذى يعتمد على خطين مزدوجين . . . خط صعود الانتهازى الذى يتواطأ مع الوضع الراهن فى سبيل المزيد من المكاسب الشخصية ممثلاً فى ريتشارد ريتش وأخطائهم الانسان المبذئ الذى رفض الانصياع لفساد الواقع المحيط به وأثر أن يقاومه بمبادئ اخلاقى وببطولة رومانسية لا تغلغ فى - أو ربما ترفع عن - اكتشاف قوانين لعبة الصراع ، ومن ثم « يتردى فى مهاوى الأنشطة التى نصبها التواطؤ الاجتماعى والفساد الاخلاقى . . » وقد تمثل هذا الانسان المبذئ الذى سجلت المسرحية مأساة انهياره فى شخصية توماس مور .

فان مسرحية بولت الجديدة (حالة ثورة) حاولت أن تفعل نفس الشيء
دراميا من خلال التركيز على خط اضمحلال نفوذ الثورى المبدئى ممثلا
فى لينين مقابل خط صعود رجل الدولة غير الاخلاقى ممثلا فى ستالين . .
ومن خلال مقارنة او بالأحرى معارضة الثورة الحلم والمثال مجسدة
فى كل من تروتسكى وجوركى بأبعاد مختلفة والثورة الواقع التطبيقى
بكل عنفها وضراوتها ودمويتها مجسدة فى كل من ستالين ودجيرجينسكى
بدرجات متفاوتة .

وإذا كان الموضوع الأساسى للمسرحية هو اخلاقية الفكرة الثورية
فان البناء الدرامى للمسرحية هو محاولة استخدام الوقائع التاريخية
لتجسيد مأساوية العملية الثورية . بصورة يرى معها بولت أن محاولة
الثورى لتحقيق حلمه تنطوى فى أحد مستوياتها على اقامة الفخاخ التى
يسقط فيها هذا الحلم ، او على الأقل أحد الأجزاء الهامة فى هذا
الحلم . ويرى بولت فى مسرحيته أن الثورى ببصيرته النافذة يعى هذا
السقوط ولكن ذلك ، فى الحالة التاريخية المحددة التى يتناولها هنا ،
يتم بعد فوات الأوان ، وهذا ما يضيف على الوعى الطابع المأساوى
المزير ، ويتجسد هذا فى المسرحية من خلال مشهدين هامين . . احدهما
يمثل اخفاق لينين المريض فى إيقاف صعود ستالين الى قمة السلطة
بينما يصور الآخر مناقشة سكرتارية اللجنة المركزية لوصية لينين
واعتمادها نتاج عقل مريض يموت ، لا فزوة الوعى الاخلاقى لصانع
الثورة الروسية العظيمة .

وإذا كان تناول المسرحية لأحداث الثورة ، بدءا من النقاش
النظرى للفكرة الثورية فى كبرى صيف عام ١٩١٠ والذى شارك فيه كل
من تربطهم المسرحية بدرجة أو بأخرى بالجانب المثالى او الاخلاقى فى
قضية الثورة : لينين وجوركى ولونتشارسكى ودجيرجينسكى
وكولونتاى ، حتى اكتمال مرحلة صياغة الثورة بموت لينين وانفراد
ستالين بمقاليد السلطة ، يؤكده على عدالة فكرة الثورة ، فان ما يشير
حول هذا التناول التساؤلات هو فكرة اخلاقية عملية التطبيق الثورى
ونواقضات عملية تحويل الحلم الثورى العادل الى واقع تنفلىدى . ومن
البداية حاولت المسرحية أن تبرز على صعيد البناء الدرامى مجموعة من
المفارقات التى استهدفت بلورة مضمون المسرحية تحت سطح السرد
أو التجسيد الدرامى لتطور الأحداث التاريخية . فبينما يقدم لنا
المشهد الأول مثالية الفكرة الثورية فى تألقها النظرى وعنفاها معا خلال

مناقشات عهد الفكرة الثورية في كبرى ، يقدم لنا المشهد الثانى ستالين في قلب المعركة العملية اثناء بدايات ثورة ١٩١٧ الاولى وهو يخوض اولى مراحل الصراع مع اعداء الثورة البولشفية - انصار الثورة البرجوازية وقتها - بطريقة توحى بأن هذا سيكون دوره الدائم ، ويشارك في الترتيبات التنفيذية وقد استهدفته من كل صوب مقارع كيرنيسكى ومارتوف والفوضويين والجنرالات الكلامية .. وسوف يظل ستالين حتى اليوم وربما لوقت طويل قادم مستهدفا لمقارع النقد الكلامية .

من البداية تبلور المسرحية ملامح هذا التناقض في الدور والطبيعة معا ، وما أن يظهر تروتسكى بعد ذلك في المشهد الثالث حتى تتصاعد حدة هذه المفارقات وتتبلور ملامحها ومعانيها مع تطور احداث المسرحية ، وتحول ثورة فبراير بعد مقدم لينين الى ثورة بوليتارية يكتمل انتصارها في اكتوبر من نفس العام ، وتبدأ في مواجهة صعوبات حرب التدخل بعد أن رفض الألمان محاولات تروتسكى لتحقيق صلح عادل ، وازاء صعوبات هذا المواجهة تتعمق المفارقة بين شخصيتى ستالين وتروتسكى، ويتضح لنا نفاذ صبر ستالين بسبب تطور عملية الثورة واسناد دور محدد لكل عضو من أعضاء السكرتارية المركزية ما عدا هو . وتبدأ تناقضات جديدة داخل صفوف الثورة في الظهور مع تطور الحرب الأهلية وحرب التدخل وتدهور المسألة الزراعية ومعاناة روسيا من شبه مجاعة ثم محاولة اغتيال لينين وتأثيرها على صحته وفعاليته في راب صدوع الخلافات بين الرفاق .

وتتجلى مقدرة لينين الخارقة في راب صدوع جبهة الرفاق اثناء رسم ملامح السياسة الاقتصادية الجديدة بعد انتفاضة الكرونشتات ، تلك السياسة التى بنيت على نوع من المرونة الثورية ذات البصيرة النافذة ، والتى سمحت بالعودة المؤقتة لعلاقات الانتاج البرجوازية في الزراعة والصناعة على السواء ، والتى استلزمت في نفس الوقت استعمال جهاز الدولة وجهاز الحزب معا وبحدة للجيلولة دون تمكن علاقات الانتاج الرأسمالية التى سمح لها مؤقتا بالعودة من السيطرة على وسائل الانتاج وبالتالي على جهاز الدولة ذاته .. هنا حانت فرصة الرفيق ستالين في الحصول على أول ادواره الفردية . دور تطهير جهاز الحزب وتحويله الى فعالية قادرة على مراقبة عملية الانتاج وتأمين سلامة الثورة . وهنا أيضا تاتى اضعف أجزاء المسرحية التى عمدت

الى التصوير التجريدى لسيطرة ستالين من خلال دوره هذا على
الحزب وعلى الدولة ككلية . . وربما يكون عذر بولت فى ضعف هذا الجزء
من مسرحيته هو افتقاد المعلومات الموثوق فيها عن كل من شخصية
ستالين ومرحلة انفراده بالسلطة . . غير ان هذا ليس مهما فى نظر
المسرحية . . وانما المهم والذي تمثلت فيه ذروتها الدرامية هو اثر
صعود ستالين هذا على موقف لينين الذى كانت صحته قد تدهورت
فعلا فى هذه الفترة . . فترة ما بعد رسم السياسة الاقتصادية الجديدة .

والواقع أن المسرحية تقترح - والمفروض أنها وثقت هذا تاريخيا -
ان الخطوط العريضة لكل من فكرتى السياسة الاقتصادية الجديدة
وعملية تطهير الحزب ترجع لتروتسكى وليس للينين . . وان اهم الأفكار
التي تبنى عليها جزءا كبيرا من معيار القيمة الاخلاقية . . وهى فكرة علاقة
الموقع بالقوة ، او الملكية بالسلطة ، او بالمصطلح الماركسى الأكثر تجريدا
علاقة الأبنية التحتية بالأبنية الفوقية ، ترجع الى تروتسكى . وتقوم
هذه الفكرة على أن هناك علاقة جدلية دائمة بين القاعدة المادية
للسلطة ، اكانت أداة للانتاج او ملكية او حتى منصبا وظيفيا وبين
السلطة او القوة التي تضيفها هذه القاعدة المادية على الفرد وبالتالي
تفتح الطريق بصورة غير مباشرة الى الفساد الاخلاقى . وان هذه
العلاقة تمارس فعاليتها بغض النظر عن ملكية الفرد لهذه القاعدة المادية
او لا . فالقساوسة ورؤساء الاديرة فى العصور الوسطى لم يكونوا
المالكين القانونيين لاقطاعات الكنيسة الواسعة ، ولكن سيطرتهم الفعلية
عليها برغم انتمائها قانونيا الى كيان المؤسسة الدينية المجرد جعل هؤلاء
الأفراد قلبا وقالبا أعضاء فعالين فى الطبقة الاقطاعية الحاكمة . بل ان
مجرد معرفتهم بأنهم لا يستطيعون ترك « قوتهم » او « نفوذهم » هذا
الى أبنائهم ساهمت فى زيادة التضامن بينهم بصورة لم يعرفها الاقطاعيون
الذين يمتلكون ارضهم فعلا . فتحت الطريق امام اشكال وانواع من
الفساد .

وهذا هو ما يحدث أيضا - فى نظر بولت - عندما تصبح الدولة
كمؤسسة مجردة هى المالك الفعلى للثروة ولأدوات ووسائل الانتاج . .
والمثيل لطبقة القساوسة ورؤساء الاديرة فى مثال بولت فى هذه الحالة
هم رجال الحزب والدولة . . ومن هنا كان أهمية فكرة تروتسكى فى
تطهير الحزب ومساويتها معا . ليس فقط لأنها خلقت قوة مادية تكاد
تكون مطلقة لقدرتها على المنح والمنع ، ولكن أيضا لأنها اتاحت الفرصة

التاريخية لدخول جرثومة الارهاب والديكتاتورية الفردية الى البناء الفكرى للنظرية الماركسية . . . وهى جرثومة ما لبثت ان خلقت معارضة حقيقية لواحدة من أهم مبادئ الماركسية وهو مبدأ ذوبان واضمحلال الدولة التدريجى بعد تحقيق الاشتراكية . فما حدث هو عكس ما تنادى به الماركسية النظرية تماما ، وهو تضخم جهاز الدولة بالصورة التى أصبحت معها النظم الاشتراكية تشكو من مشكلة البيروقراطية الزمنة فى كل من جهازى الحزب والدولة على السواء . وليست هذه هى الزاوية الوحيدة التى تطرح من خلالها فكرة اخلاقية الثورة ، فهناك زاوية أخرى لا تنبع من داخل معسكر الفكرة الثورية ذاته وانما من خارجه كلية . . من طبيعة نظرة بولت الاخلاقية على وجه التحديد .

اذ يرى بولت برغم تسليمه فى مقدمة مسرحيته بصواب التحليل الماركسى اللينينى للمجتمع - راجع ص ١٥ من المقدمة - بان المشكلة الأساسية او التناقض الأساسى ليس عبارة عن أن تناقض المصالح المادية يعبر عن نفسه فى تناقض القيم الاخلاقية - وهذا هو رأى الماركسية الذى يرى أن الاخلاقيات والقيم الاجتماعية ليست الا التعبير الفوقى عن مصالح الطبقات المسيطرة - وانما مشكلة المجتمع الرئيسية هى أن التناقضات الاخلاقية - أى فساد الطبائع البشرية - تعبر عن نفسها فى صورة اضطراع المصالح المادية . « واننا اذا ما استطلعنا أن نكون رحما عادلين بدلا من كوننا جشعين انانيين فاننا لن نستغل الآخرين كما نستغلهم الآن ، وان مصالحنا لن تتناقض مع مصالح الآخرين » (المقدمة ص ١٧) . اذن القضية كامنة - كما يقول لنا السيد بولت - فى فساد طبائعنا ولا مبالتنا . . وقد سمعنا هذا بالطبع ملايين المرات فى ساحات المساجد والكنائس وربما من قبل فى معابد الالهة آمون ورع دون أن يغير ذلك من الطبيعة البشرية كثيرا . غير أن السيد بولت لا يفتن الى أن هذه النظرة المثالية لا تتناقض فحسب مع أساسيات الماركسية اللينينية التى يسلم بصحة تحليلها للمجتمع ، وانما تتعارض كلية مع البعد الأول فى النظرة الاخلاقية والذى أسسه على مقولة تروتسكى عن علاقة القاعدة المادية بالنفوذ والسلوك على حد سواء .

غير أن هذا ليس هو التناقض الوحيد فى مسرحية بولت وانما هناك تناقض آخر يتمثل فى البناء الفنى أو بالأحرى الدرامى للمسرحية ، فقد اعتمدت المسرحية على عنصر المفارقة فى رسم ملامح الشخصيات الداخلية والانسانية . وحاولت فى ذلك أن تحقق التوازن الصعب بين

الأنماط الثابتة التي أوشك العقل الغربى أن يصوغ - أن لم يكن قد جمد بالفعل - فيها اعلام الثورة الروسية البارزين ، وبين غنى الشخصية الانسانية التي يمور وجدانها بالعديد من الصراعات الدرامية . كما حاولت في هذا المجال أن تكون مخلصه للحقيقة التاريخية دون الوقوع في أسر عبودية المادة التاريخية التي لا ينتج عنها سوى عمل بارد تششت الرؤية الدرامية فيه ويفتقر عادة الى عنصر الوحدة الفنية . غير أن محاولتها في هذا المجال لم تحقق النجاح المطلوب أو حتى المستهدف . فقد انطوت من البداية على نفور بل وحتى كراهية لشخصية ستالين دون تقديم مبررات فنية مقنعة لموقفها ذاك . بينما تفاوتت درجة تعاطفها مع كل من لينين وتروتسكى . . ومع انها في احد مستويات المعنى ترى أن تروتسكى كان هو الآخر بدرجة أخف ضحية تحول الثورة الى دولة كستالين . . الا انها تحتفظ له بأكبر قدر من الحب والتعاطف خصت به أى من شخصياتها باستثناء شخصية جوركى الذى يوشك أن يكون هو المثال الكامل لجماع العناصر الاخلاقية والثورية .

هذا بالنسبة لمسألة بناء الشخصيات الأساسية ، أما فيما يتعلق بالاخلاص للحقيقة التاريخية دون الوقوع في أسر التفاصيل التاريخية فانها لم تتمكن من النجاح كلية في الموازنة بين هذين العنصرين الحرجين . فقد كانت رؤية بولت لبعض شخصيات المسرحية . . أقصد رؤيته التاريخية وفهمه الخاص لهذه الشخصيات تقف في كثير من الأحيان حائلا دون مبدأ الاخلاص للحقيقة التاريخية . . بمعنى أن هذه الرؤية كانت تجعل بعض الشخصيات مشروطة من البداية بموقف قيمى معين ، وكأنه من المصادرة المسبقة على الشخصية . صحيح ان كتابة أى عمل درامى يعتمد على التاريخ تتطلب تحليلا دقيقا للشخصيات وفهما واضحا لها وبالتالي موقفا محددا . لكن المطلوب بعد ذلك من الكاتب المسرحى أن يجعل هذا الفهم ينبثق عن العمل الدرامى لا أن يكون ثقلا خارجيا يبهظ كاهل العمل . وافتقاد المسرحية الى النجاح الكامل في هذين المجالين يؤثر دون شك على قدرتها كمسرحية تاريخية في مجالى القاء الضوء على اللحظة التاريخية التي تناولتها واغناء فهمنا - والأهم - وحسنا بهذه اللحظة ، واضاءة أحداث الحاضر وارهاف بصيرة المجتمع الذى تصدر عنه وتطمح بالتوجه اليه الى التأثير فيه بشكل أو بآخر .

وإذا ما انتقلنا الآن الى مسرحية دافيد ادجار (قدر) سنجد

أنفسنا في مواجهة عمل من نوع آخر .. يستهدف استنزاف المتفرج وأثارة مشاعره .. يلجأ الى لحظة تاريخية ولكنه يستخدمها كمنطلق ينحدر منه الى الحاضر ، ليقدّم لنا مسرحية سياسية بالمعنى الواسع لهذا المصطلح . وقد ولد دافيد ادجار عام ١٩٤٧ ودرس المسرح والخراج المسرحي في جامعة مانشيستر ، ولكنه بعد تخرجه في أواخر الستينات لم يوفق في الحصول على عمل في المسرح ، فآثر العمل في الصحافة ، لكن الصحف القومية الكبيرة رفضته ، فبدأ البحث عن مكان في الصحافة المحلية حتى عمل محرراً في صحيفة « برادفورد » .. وقد علمه العمل الصحفي الجمع السريع والواسع للمعلومات والربط بينها لخلق تحقيق صحفي . ولما كان ادجار ذا ميول يسارية واضحة فقد وجد صعوبة في نشر معظم آرائه ووجهات نظره . ومن هنا بدأ منذ عام ١٩٧٠ يحاول الكتابة للمسرح ، دون التضحية بالخبرة التي استفادها من عمله الصحفي .

ومن البداية وجد دافيد ادجار أن المسرح البرجوازي يهدف عادة الى وصف السلوك البشري دون أي محاولة لتفسيره ، ومن هنا - وهو الكاتب التقدمي الماركسي - قرر أن يلجأ الى أسلوب جديد . أسلوب مسرح « الاثارة والتحريض » الذي يصور الانسان ككائن سياسي مشروط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية .. وكتب في هذا الشكل الدرامي الذي يلجأ الى مزيج من الأسلوب الوثائقي وأسلوب التحقيق الصحفي ، وتقديم بعض الشرائح الفردية ، وتوظيف الحركة والأغنية لأداء وظيفة سياسية ، واستعمال الموروث الشعبي والاحالات المباشرة الى وقائع واحداث العالم الخارجي ، وغير ذلك من الأساليب لتحقيق وظيفة المسرح الثورية في إيقاظ الجماهير وارهاف وعيهم بالواقع . وكتب دافيد ادجار عددا كبيرا من هذه المسرحيات كان أهمها (لصالح الأمة) التي حاول فيها عام ١٩٧١ أن يقدم رصيда دراميا لوقائع العام الأول لحكومة المحافظين التي جاءت الى الحكم عام ١٩٧٠ . و (تيديريلا) وهي محاكاة درامية ساخرة لقصة سيندريللا يقوم فيها ادوارد هيث المعروف شعبيا باسم تيدي « بدور سيندريللا بينما يقوم روي جيكينز وهو زعيم الجناح اليميني في حزب العمال بدور الأخت القبيحة لها . و (ديك الذي أوقف) الذي يعقد فيها موازاة بين شخصية نيكسون - وديك بالمناسبة هو الاسم الشعبي لريتشارد - وريتشارد الثالث ملك إنجلترا و (حب الاطفال) التي يناقش فيها القانون الذي صدر بشأن اختطاف الاطفال عام ١٩٧٥ ويجرمه ، و (أعرف ما قصدته) التي تعتمد

على شرائط البيت الأبيض الخاصة بفضيحة ووترجيت . و (الهدامين)
التي تمجد اضراب عمال الميناء وتفضيح أسطورة نسب كل عمل منظم
الى انه مؤامرة يسارية ، وكل غضب شعبي على جور الوضع الاقتصادي
الى تطرف اليسار .. وغير ذلك كثير مثل (حالة طوارئ) و (روح
دنكرك) و (العملية إيسكرا) و (احداث أعقبت اغلاق مصنع للدراجات)
و (أوه .. اورشليم عادلة) .. وغيرها .

ويحاول دافيد ادجار الذي يقوم الآن بتدريس فن الكتابة المسرحية
في جامعة برمنجهام أن يقدم في مسرحياته الانسان في حياته العامة ..
في العمل ، في الشارع ، في نشاطه السياسي ، في مواقفه النقابية ،
في الحانة ، وفي غير ذلك من المواقف العامة ، وذلك كرد فعل على الدراما
البرجوازية التي ركزت على المشكلات الفردية الخاصة وعلى الأبعاد
النفسية والتنوعات المختلفة لصورة الانسان البتية . ويتوافق هذا
المنهج مع الأساليب البنائية لمسرح « الاثارة والتحرير » السياسي ،
لكنه - حسب تجربة ادجار المسرحية - لم ينجح كلية في الوصول الى
جماهير المسرح العريضة التي دربتها وسائل الاعلام والمؤسسة المسرحية
التقليدية على أسلوب معين يستهدف الدخول الى الشخصية من خلال
مفاتيحها النفسية والتركيز على مسألة رسم شخصيات فردية في موقف
متفرد . ومن هنا فان الاصرار على المعنى في هذا المنهج من الكتابة
الدرامية وحده ينطوي على اتجاه انعزالي عن الجماهير التي يهدف في
الواقع الوصول اليها . ومن هنا قرر دافيد ادجار أن يجرب عملية
المزاوجة بين المنهجين في مسرحيته الجديدة (قدر) التي حاول فيها أن
يمقد رابطة جدلية خلافة بين الدوافع الفردية والذاتية والظروف
الخارجية الموضوعية .

ويعترف دافيد ادجار في حوار أجرى معه (صحيفة الأوبزيرفر
في ٨ مايو ١٩٧٧) بأنه أمضى عاما كاملا في البحث وجمع المادة المسرحية
(قدر) .. قرأ فيه مادة تراوحت بين برنامج حزب المحافظين الانتخابي
عام ١٩٥٠ وكتابات يوسف جوبلز ، وراجع فيه كل تاريخ المانيا الحديث
بين الحرب العالمية الأولى وانهيار النازي بنهاية الحرب العالمية الثانية ،
وتاريخ إنجلترا الاجتماعي والسياسي منذ الحرب العالمية الثانية حتى
اليوم ، وأجرى خلاله عددا كبيرا من المقابلات مع أعضاء البرلمان -
مجلس العموم البريطاني - من مختلف الأحزاب . وفي نهاية هذا العام
من البحث وجمع المادة كتب مسرحيته (قدر) التي حصلت هذا

العام على جائزة أفضل مسرحية جديدة ذات دلالات على الواقع الراهن
فى (مجلس الفنون) البريطانى ، والتي تعرضها الآن واحدة من افضل
الفرق المسرحية الانجليزية وهى « فرقة شكسبير الملكية » .

والواقع ان (قدر) تستحق كل هذا الاحتفاء الذى حظيت به ،
ليس فقط لثورية مضمونها وتقدميته وانما أيضا لعمق بصيرتها الفنية
والانسانية معا ونضج بنائها الدرامى بصورة دفعت بعض النقاد الى
اعتبارها افضل مسرحية تعرض فى لندن على الاطلاق ، ودفعت البعض
الآخر الى اعتبارها افضل وأنضج أعمال دافيد ادجار حتى الآن . وتبدأ
المسرحية بمشهد قصير فى الهند .. عام ١٩٤٧ .. عام حصول الهند
على استقلالها وضياع درة التاج البريطانى وحبة عين الامبراطورية . فى
هذا المشهد نلتقى بأربع شخصيات هم الكولونيل وارد والميجور رالف
والجندى تيرنر وخادمهم الهندى سنغ خيرا . نلتقى بهم وهم يحزمون
حقائبهم للرحيل عن الهند التى كانوا يمثلون الجيش البريطانى بها ..
وها هو يوم الاستقلال يجعل بنهاية حياتهم فى الهند . وتتناقض بهجة
الاستقلال فى الخارج مع مشاعرهم المثقلة بالقهر والغيظ والاحباط
وهم يتخلون غير راغبين عن درة التاج البريطانى .. يعود هؤلاء الجنود
الثلاثة الى انجلترا ، وبعدهم بقليل يأتى اليها تابعهم الهندى الذى ارتبط
كلية - كفيره من البروليتارية الرثة - بالسادة ، أو خدعته أحاديثهم
عن بريطانيا . ويمثل هؤلاء الأربعة فى الواقع شرائح اجتماعية مختلفة ..
فرالف ووارد الضابطان من الطبقة العليا ، بينما الجندى تيرنر فانه من
الشريحة الدنيا للطبقة الوسطى أما الهندى خيرا فانه سينضم فى بريطانيا
الى أدنى شرائح الطبقة العاملة .. الى الملونين فى هذه الطبقة من هتود
وسود .

وتتبع المسرحية فى منهج يستعمل أساليب المسرح الملحمى ووسائل
المسرح الدرامى معا تطور والتقاء خيوط مصائر هذه الشخصيات الأربع
فى حياتهم الجديدة فى انجلترا .. بعد أن تطورت بهم الحال فأصبح
ابنا الطبقة الارستقراطية من أعضاء أو كبار ادارى شركة كبرى .. بينما
افتتح الجندى تيرنر محلا صغيرا لبيع التحف ، وعمل الهندى خيرا
فى مصنع صغير .. وتلتقى مصائر هذه الشخصيات فى ساحة العمل
السياسى بصوره المتعددة .. فبعد أن تشتري الشركة التى يديرها وارد
الموقع الذى اقام فيه محله الصغير تيرنر وتقرر اعادة بنائه وتقضى بوسائلها
الخاصة على مشروع تيرنر التجارى وعلى حلمه فى حياة مستقرة معا ،

يقرر تيرنر الاشتراك في عمل سياسي أو بالأحرى يلتقط لممارسة هذا العمل باعتباره خامة صالحة له . وفي ساحة هذا العمل السياسي ، ومن خلال التركيز على كل عناصر المشابهة بين تاريخ صعود النازي في ألمانيا ووقائع التاريخ الإنجليزي في ربع القرن الأخير تتجسد لنا صورة بشعة مقلقة معا لصعود الفاشية في المجتمع البريطاني . تجسدها المسرحية من خلال عملية انتخاب تدور في المنطقة التي يعيش فيها تيرنر والتي تهتم بها بالطبع شركة وارد ، وحزب رالف السياسي وهو الحزب الفاشي في بريطانيا . . وهي نفسها المنطقة التي يقع فيها المصنع الذي يعمل به خيرا والذي يشرف قبيل الانتخاب على تنظيم اضراب يطالب بالمساواة في معاملة العمال الملونين وغير الملونين . . هنا تلتقى هذه المصائر . . ليس فقط في ساحة المعركة الانتخابية على مقعد هذه الدوائر الشاغر في غير موسم الانتخابات العامة - وهي ظاهرة كثيرة الحدوث حيث يخلو بعض المقاعد اما لوفاة شاغره او لترقيته لمجلس اللوردات او لاستقالته بسبب حصوله على وظيفة لا يصح أن يجمع بينها وبين عضوية البرلمان . . الخ .

والواقع ان المسرحية وقد اختارت هذه المعركة الانتخابية كبؤرة تجمع الحدث استطاعت أن تجمع من ناحية كل خيوط القوى السياسية في المجتمع البريطاني ممثلة في نزول الأحزاب الأساسية في المعركة ، ومن ناحية أخرى أن تحقق التقاء وتقاطع مصائر شخصياتها الرئيسية الأربع ، ومن قلب هذه البؤرة تطلع علينا صورة استفحال خطر الفاشية مقلقة ومحرضة ومثيرة . فقد اختارت شخصياتها الإنجليزية الثلاث الرئيسية من العائدين من المستعمرات ، وقد انتهى دورهم في عملية قهر واستنزاف الآخرين . . وعادوا وقد شوهتهم عملية القهر والاستعمار تلك ، لأن الاستعمار كعلاقة غير انسانية لا يشوه المستعمرين - بفتح الميم - وحدهم . وانما ينال من انسانية السادة المستعمرين . عادوا ليكونوا رصيذا لرابطة الموالين للامبراطورية والتي شكلت من الكثيرين من امثالهم عام ١٩٥٤ والتي انبثقت عنها بعد ذلك الجبهة القومية . وليكونوا نواة لجمعية المحافظة على الأجناس التي شكلت عام ١٩٦٤ والتي كانت تعبيرا عن اعتراض جنود الامبراطورية الأوفياء هؤلاء على ان الدولة لا تتخذ الاجراءات الكافية لمنع هجرة الملونين ذوى الجنسية البريطانية من دخول بريطانيا . وها هم الآن مليئون بالكراهية لهؤلاء الملونين ولكل الأفكار التقدمية ، يشكلون الدعامة الأساسية للحزب الفاشي - أي الجبهة القومية - في بريطانيا ،

ويرشح تيرنر ممثلاً لهذا التنظيم الفاشي في تلك الانتخابات ، وتذهب عصابات تنظيمه لتصفية الاضراب الذي يشترك فيه خادمه السابق خيرا ، ويتواطؤ البوليس معهم ويفض النظر عن تحرشهم واعتدائهم السافر على المضربين . ويحصل تيرنر في الانتخابات على عدد كبير من الأصوات تقترب من تلك التي حصل عليها مرشح حزب العمال وتزيد بكثير عن الأصوات التي حصل عليها مرشح حزب الأحرار - وقد حدث هذا بالفعل في عدد من انتخابات هذه المقاعد الشاغرة أن حصل مرشح الجبهة القومية الفاشية على أصوات أكثر من مرشحي بعض الأحزاب الكبيرة هذا العام .

ومن خلال تجسيد هذا الخطر تفرع المسرحية الاجراس ليس فقط لأنها تبرز بعض الحقائق المعروفة عن خطر الجبهة القومية ، وانما أيضا لأنها تشير الى ضعف أعداء الفاشية الرهيب . . فالطبقة العاملة منقسمة على نفسها ، تمتص مناورات حزب العمال معظم طاقاتها الثورية وتبددها في شرار ودروب جانبية . ومرشح حزب العمال الذي يبدو متحمسا لاتخاذ موقف شجاع ما يلبث أن يتخاذل عندما يتلقى تهديدا شخصيا . والفاشية تضلل الكثيرين في محاولتها للبحث عن خراف ضحايا تلصق بهم عار الأزمة الاقتصادية . وحزب المحافظين قاصر الرؤية وقد تسرب اليه الفساد والوهن ، والحركة الثورية والتقدمية مفتتة ومجزأة ، والحس القومي المحيط المتراكم منذ ضياع المستعمرات والذي ضخخته ضغوط الأزمة الاقتصادية في حاجة الى متنفس . . . والفاشية أبسل طرق التنفيس . والنظام الرأسمالي المازوم مستعد كما فعل من قبل في المانيا للجوء لحل آخر غير الحل الديموقراطي الذي لا يسعف وقت الأزمة . . قبل أن يفوت عليه الأوان ويستفحل خطر اليسار . وكلما تطور الحدث كلما اتسعت يانورا الرؤية السياسية في المسرحية فشملت عناصر جديدة ، ووسعت من أفق الحدث ودلالات الشخصية .

ذلك لأن البناء الدرامي في هذه المسرحية يلجأ الى أسلوب فريد يتحقق فيه شاعرية العمل الدرامية من خلال تراكم الجزئيات الصحفية من جهة واتساع أفق الرؤية المأساوية التي ترى معظم شخصيات المسرحية كضحايا . . ضحايا اللحظة التاريخية من جهة . . وضحايا المؤسسة الاستعمارية والرأسمالية التي لا يظهر ممثلوها على المسرح أبدا ، وانما تتجسد ضراوة تأثيرها في تلك الشخصيات الضحايا ، فدايفد ادجار يتعاطف مع معظم شخصياته في تلك المسرحية على عكس بولت . .

ومن هنا استطاع أن يزيدنا فهما لهم ولدوافعهم ولتأثير مواضع اللحظة التاريخية عليهم . ويعتمد البناء الدرامي أيضا على حيلة أخرى تزيد من حدة التوتر الحدث وترهف في نفس الوقت شاعريته . . وهى دفع الموقف دائما الى الذروة . ذروة التأزم حيث يختصم الأصدقاء وتتساقط التحالفات المؤقتة ويتحد الأعداء وتتعرض الشخصيات من كل الإردية الزائفة وتسقط عنها كل اقنعة العمل والادعاء . لذلك ما ان تفرا هذه المسرحية أو تشاهدها حتى تزداد فهما لواقع المجتمع البريطاني واحساسا بالكثير من ظواهر الحياة فيه .

تبقى بعد ذلك آخر هذه المسرحيات الثلاث وأحدثها وهى مسرحية (مجزرة عادلة) لهاورد باركر . وقد ولد باركر في لندن عام ١٩٤٦ وبعد أن أنهى دراسته الجامعية كتب عدة تمثيلات للاذاعة ثم بدأ يجرب حظها في كتابة المسرحية . وعرضت أولى مسرحياته (صفيق) عام ١٩٧٠ في المسرح العلوى التجريبي في (الرويال كورت) ، وقد شجع نجاحها نفس المسرح على أن يقدم له في نفس العام مسرحيته الثانية (لم ينقد أحد) وفي عام ١٩٧١ كتب مسرحيتين قصيرتين لم يقدر لهما العرض على المسرح وهما « وجع الوجه » و (ادوارد . . الأيام الأخيرة) . وفي عام ١٩٧٢ عرض مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبي مسرحيته (الفا . . الفا) . لكن المسرحية التى شددت اليه انتباه الجمهور والنقاد معا كانت مسرحيته الطويلة (المخلب) التى عرضها مسرح « المساحة المفتوحة » التجريبي أيضا عام ١٩٧٥ وهى مسرحية تعرض الآن في يوغوسلافيا والسويد والنرويج . وفي أواخر ١٩٧٥ عرض له (الرويال كورت) في المسرح الرئيسى هذه المرة وليس في المسرح العلوى مسرحية (ستربول) . وها هو يعود هذا العام مرة أخرى الى المسرح الرئيسى في (الرويال كورت) بمسرحيته الجديدة (مجزرة عادلة) .

وهارولد باركر في الواقع من شباب المسرح الانجليزى المرموقين الذين ارتبط اسمهم بحركة التجريب في المسرح الانجليزى في السبعينات . وعندما أقول حركة التجريب في السبعينات فان هذا يعنى أيضا حركة المسرح الثورى الانجليزى . لأنه اذا كان جيل أوزبورن الذى طلع على الحركة المسرحية في منتصف الخمسينات بنغمة الغضب والسخط فان الجيل الجديد الذى بدأ في أواخر الستينات وأوائل السبعينات والذي يقدم الآن أهم الأعمال الجادة في المسرح الانجليزى تجاوز غضب الجيل السابق وارتبط كتابه بمختلف أبعاد فكرة الثورة الفلسفية والثورة

الفنية على السواء .. الى هذا الجيل ينتمى كل من ادجار وباركر ،
وان تنوعت رؤاهما الثورية - برغم انتمائهما معا الى الفكر الماركسى -
وتباينت تفاصيل واساليب عالمهما المسرحيين .

واذا كان ادجار كما ذكرت حاول ان يؤسس معظم اعماله المسرحية
خارج اطار الدراما السيكولوجية من البداية ، فان هوارد باركر اثر ان
يستغل امكانيات الدراما السيكولوجية لي طرح من خلالها موضوعه
الرئيسى .. ويوشك باركر ان يكون فى اعماله الثلاثة الكبيرة التى شاهدها
له حتى الآن وهى (المقلب) و (سترىبويل) و (معجزة عادلة) ان
يكون مشغولا بموضوع اساسى وهو محاكمة الجيل السابق من الثوريين
المتزمين والجيل الجديد من المتمردين الفرديين معا .. وابرز ما جرى
للفكرة الثورية فى المجتمع الانجليزى من خلال استقصاء مدى اتساع
الفجوة بين رؤى هذين الجيلين . ولذلك نجد فى المسرحيات الثلاث
صورا متنوعة لمحاكمة الآباء للأبناء ومحاكمة الأبناء للآباء بصورة تتم
خلالها تعرية العلاقات الاجتماعية والشخصيات الانسانية حتى النخاع .

وفى هذه المسرحيات الثلاث نجد ان ممثل جيل الآباء اما مشغول
(المقلب) او معتد (سترىبويل) او مقيد الحركة سجين (معجزة عادلة)
فى محاولة من المؤلف لتجسيد العجز الكلى لهذا الجيل عن الفعلية ،
وبالتالى لمضاعفة مسؤولية الجيل الجديد الطليق فى جميع هذه المسرحيات ،
القادر على الفعل والحركة .. غير ان هذا الجيل الجديد دائما ما يخيب
الامل ، ليس فقط لانه قاصر الرؤية فعلا ومجازا كما فى (المقلب) ولكن
ايضا لانه وقد انقلته بصمات الجيل الماضى عليه يقع فريسة محاولته
للخلاص الفردى ، للتمرد الذى يتوهم انه سينقذه من وهذه الضياع .
ويظل طوال المسرحية يعانى من آلام الفخاخ التى نصبها لنفسه او نصبها
له الجيل الأسبق . ومع ان طريق الخلاص فى هذه المسرحيات الثلاثة
يوشك ان يكون واحدا ، وهو العمل السياسى الثورى ، فان تجربة الآباء
الثلاثة المقعدين تقف فى هذه المسرحيات حائلا دون الأبناء وسلوك هذا
السبيل .. وهذا ما يصبح مسرحيات هوارد باركر بنفخة مأساوية
مريرة . تقترب فى بعض الأحيان من التشاؤم ، وان اتسمت فى معظم
الأحوال بالقدرة الموهوبة على تبرير رؤاها القائمة فنيا وسياسيا على
السواء .

وتدور مسرحية (معجزة عادلة) فى مستشفى احد السجون حيث
نرى المعجوز جوتشر راقدًا فى سريريه ، هذه المرض حقا ، ولكن روجه

لاتزال متوقدة بالحيوية ، تتشوف الى ساعة الخلاص . فهو لا يتوقف عن التفكير في الهرب من هذا المكان الكريه الذى يمضى فيه عفوية القتل . . قتل مستغله الطبقي الذى ينتمى الى الطبقة المسيطرة ، والذى ادى قتله له من حرمانه من حريته بقية حياته . . وفى تفكيره في الهرب وشوقه الى لحظة تواصل حقيقى يبدأ فى الحديث مع سجنائه . . ليس فقط لأن السجن ينتمى مثله الى الطبقات المهفورة بالرغم من انه يلعب فى الظاهر دور الجلاد . . ولكن أيضا لأن المعجوز جوتشر يرى خلف صرامة وجهه سجنائه « ليرى » الخارجية روحا تواقة للفهم مليئة بنوازع حب الاستطلاع والرغبة فى المعرفة . . ويبدأ جوتشر يعيد صياغة رؤية « ليرى » للعالم بصورة يعمق معناها وتأثيرها الموقف الذى ينطوى على مفارقة ساخرة . . فالمعجوز جوتشر الذى يبدو فى صورة الشخص الضعيف الذى هذه المرض هو فى الواقع الذى يلعب الدور المؤثر والمسيطر وهو يحكى بهدوء لليرى قصة حياته ويغير عبر هذه الحكاية رؤية ليرى للعالم . . بينما ليرى الفتى القوى الذى يروح ويحيى طوال الوقت أمامنا على المسرح والذى يملك فى الظاهر زمام السلطة والموقف معا ما يلبث ان يحس بهول عالمه وهو يرى كل شيء فيه بعيون جديدة . . عيون جوتشر .

أما جوتشر . . فليس غريبا عليه أن يرقد وحيدا فى سريره الحقيقى بالسجن . . فقد أمضى معظم حياته مفتربا معزولا حتى قبل أن يفقد حريته وتفرض عليه هذه العزلة الاجبارية فى مستشفى السجن . بدأت عزلته أثناء مشاركته فى مطلع الشباب فى حروب التدخل ضد الثورة الروسية ، حيث اكتشفت قيادته العسكرية الانجليزية ووضعه ضابطه فى السجن استعدادا لترحيله الى بريطانيا . . لقد اكتشفوا تعاطفه مع الثورة الروسية وايمانه بمبادئها ، ومن هنا بدأت عزلته وفى السجن فى روسيا يتعرف على مناضل روسى من جنود الثورة أسرته القوة البريطانية ، وما ان يبدأ فى التواصل عبر حاجز اللغة مع هذا الرفيق الثورى حتى ينتزعوه منه ويعدموه ، ويطالب جوتشر بأن يدفن جثة أخيه فى النضال والفكر ، وعند دفنه له يحتفظ بيده المقطوعة يأخذها معه من روسيا الى بريطانيا رمزا يصاحبه مدى الحياة . . فى الوقت الذى يرفض فيه أن يأخذ الايقونات التى نهبها الضابط الانجليزى - سجنائه - من روسيا ، والتى طالبه أن يأخذها معه فهو عائد الى بريطانيا حتى يعطيها لزوجته - زوجة الضابط . . واذا كان منطق جوتشر فى رفض هذه الايقونات هو انها مسروقة ، فان الضابط لا يرى أى غبار على موقفه ، فهؤلاء البلاشفة الأغبياء - فى نظره - يحرقون كل شيء ولا يقدرّون

قيمة هذه الامثولات الدينية العظيمة . واذا كان دوره هو حماية الثروة في كل مكان فلا غبار عليه اذا ما انتهب الثروات بدعوى حمايته اياها .

ويعود جوتشر الى ارض الوطن . . ويطرد من الجيش ويترك بلا عمل حتى يصل الى درجة الاستجداء في الطرقات . . وفي لحظة يدفعه الجوع الى الرقص البهلواني حتى يجلب انتباه المارة ، ويرى احد اصحاب الملاهى في معاناته وعذابه ورقصته معا موضوعا للاستغلال . . فلو قدم هذا اللون الفكاهى الجديد في ملهاه لحقق نجاحا كبيرا ، ويعرض عليه العمل في الملهى ، ويشور في وجهه ، ولكن صاحب الملهى يلقى اليه ببطاقته ويمضى . ويدفعه الجوع الى الذهاب اليه والعمل في ملهاه بعد ان سدت في وجهه كل دروب الرزق . وينجح في هذا العمل ، ويتزوج ، ولكن حسه الثورى ما يلبث ان يتيقظ وقد عرف ان معظم رواد الملهى من العمال . ويحول فقرته الى نوع من الاستفزاز والتجريض للعمال على الثورة . . وينهى ذلك مستقبله في الملهى فيتركه ويذهب ليعمل في مصنع وينضم حقيقة الى طبقة العمال . وتندلع الحرب العالمية الثانية ، ويهاجم النازى روسيا ، ويضع جوتشر كل جهده وطاقته في المعركة ضد الفاشية ويصبح من القيادات العمالية الملتزمة في مصنعه . لكن زوجته التى لم تغفر له ابدا تركه لعمله الناجح في الملهى واختياره لهذه الحياة الفقيرة والمتقشفة ، ما تلبث ان تتركه بعد ان انجبت له فتاة (مويرا) تتركها في رعايته وتمضى .

وبعد ان تنتهى الحرب ، وينتصر معسكر الديموقراطية الذى ما يلبث ان ينقسم من جديد بعد انتهاء المعركة ضد الفاشية . . لتبدأ مرحلة من المعاناة والقهر في حياة الطبقة العاملة الانجليزية ، أعنى في حياة جوتشر . . وكلما تكاثف في داخله الاحباط انفجر في ابنته الصغيرة يشرح لنا مأساة الاستغلال والام طبقته الكادحة ومبادئ المادية التاريخية بصورة كان من الطبيعى ان تنتج عضايتها تلك نتيجة عكسية . . فتندفع الفتاة الى خلية الدين فكريا والى احضان رجال البوليس جنسيا عندما تصل سن البلوغ . وما تلبث ان تقع في شرك احد رجال البوليس السرى وتثنى بأبيها وبكل رفاقه من المناضلين . هنا يدبر باركر براءة فضول علاقة الحب ، والكراهية بين الأب والابنة . وتبلغ فصول هذه العلاقة ذروتها في مشهد زيارة الابنة له في السجن بناء على خطاب منه ومطالبته اياها بان تساعد في الهرب من السجن بتقديم نفسها للسجان حتى يسهل

له مهمة الهروب .. فاذا كانت الابنة قد سقطت فيها هو الأب يشاركها هذا السقوط وان برر موقفه فكريا .. أعنى لفظيا .

لكن السجنان وقد بدأت تتراكم امامه جزئيات الواقع ليس في حاجة الى الحصول على جسد الابنة ليساعد الأب على الهرب .. فقد تمكن الأب الآن من الاستيلاء على عقله ، فما جدوى اغراءات الجسد اذن .. وبالفعل يساعد ليرى جوتشر على الهرب .. بل ويهرب هو الآخر معه وقد اكتسب رؤية جديدة .. وفي هربهما حيث يبحث جوتشر خطاه نحو الموت ، نجد ليرى يزداد وعيا ازاء كل عقبة ، وتزداد ثورته رهافة حتى تتجاوز رؤاه حدود رؤى جوتشر التي يعتورها مع اقتراب خطوات الموت الخور .. لكن المسرحية مع ذلك لا تنتهى على نعمة متفائلة وقد اكتسب الجيل الجديد (ليرى) حسا أكثر رهافة وثورية .. وانما تؤثر أن تردنا الى الواقع الكئيب .. حيث تؤكد لنا خاتمته انه برغم هذا الوعي الثورى .. وبرغم وضوح القضية في اذهان البعض ، فان الواقع لا يزال كابوسيا .. لم تتغير صورته بعد . ولا تزال الرأسمالية برغم خورها وأزمتهما هى التى تسيطر على مفاتيح القوة فيه . فامام ليرى اذن رحلة طويلة وصعبة ، ليس ما قدمته المسرحية سوى الخطوة الأولى على طريقها الطويل .. طريق التغيير بعد اكتمال فصول رحلة الوعي .

وقد عمدت المسرحية الى أسلوب بنائى حاول أن يستخدم الممثل الواحد للقيام بأدوار متعددة في حالة ممثل الرأسمالية في المسرحية أو القائم بدور القهر .. فقد قام الممثل الذى ظهر في مفتتح المسرحية في دور الضابط الانجليزى سارق الايقونات ، بدور صاحب الملهى الذى استخدم غدايات جوتشر الشاب في تسلية بقية العمال وتخديرهم ، ثم بدور الرأسمالى المعتوه فى نهاية المسرحية والذى ترك له الكاتب الكلمة الأخيرة فيها . حيث تنتهى المسرحية به قائلا « لا تزال معى صورة بيكاسو » في محاولة لربط بداية المسرحية (سرقة الايقونات) بنهايتها (حيازة بيكاسو) أو الكنز . وهذا الأسلوب في اعطاء الممثل الواحد عدة أدوار يقوم في المسرحية بوظيفتين .. الأولى هى التأكيد على أن قوى القهر واحدة في جوهرها برغم تعدد وتنوع جوهرها .. والثانية هى التقليل من شأن انسانية وفردية صناع القهر ، حيث يطمس الاستغلال ملامحهم الفردية . وعلى العكس من ذلك فانه قسم دور جوتشر بين ممثلين احدهما يقوم بدور جوتشر الشاب والآخر بدور جوتشر العجوز .. ليس فقط لظهور غنى هذه الشخصية في مراحل حياتها

المختلفة فحسب ، وانما أيضا للتأكيد على أن دورة حياة هذه الطبقة المقهورة لا تزال مستمرة ومتجددة .. لا تتجدد معاناتها في شخصية جوتشر الشاب فحسب ، وانما تتجدد رحلتها المضنية مع الوعي في شخصية ليرى الذى تحولت فيه مثالية جوتشر الشاب الى نوع من الجمود الممزوج بالتطرف .. في الوقت الذى تحولت فيه مثالية جوتشر العجوز الثورية الى انسانية عواطفية بالية . صحيح انه يحمل أو يرث يد الثائر الروسى المقطوعة ، وقد كان هذا الثائر بالمناسبة سائق عربة تروتسكى ، رمز الثورة الدائمة والمستمرة . فهل يستطيع ليرى أن يدفع رحلة الثورة خطوة جديدة الى الأمام ؟ . هذا ما لا تجيب عليه المسرحية في نهايتها التى اختلطت فيها الفانتازيا بالواقع .. والحلم باكمال الدورة، بنوع من الوهم الذى لا نعرف هل يهدد به ليرى جوتشر العجوز .. أم يعلل به نفسه في بداية رحلتها القاسية مع الوعي والتغيير .

لندن

يوتية ١٩٧٧

اطول مسرحية معاصرة وروافد أخرى لاثراء الحركة المسرحية

لا حياة للمسرح دون أجنحة تحلق به في آفاق التجريب وجذور تمتد في تربة ميراثه الانساني العريق . هذا ما وعاه المسرح الانجليزي المعاصر واتخذة دستورا لحاضره الثرى المزدهر ، فهذا الحاضر لا يزدهر بالمحافظة على التراث المسرحى الانجليزي وحده ولا بالاغتراف من مناهل التراث المسرحى الانساني فقط ولا بالتفاعل مع الرؤى والتجارب المسرحية في العالم فحسب . وانما بهذا كله ، وبالمغامرة الدائمة مع الجديد في نفس الوقت . وهذا هو معنى افتتاح المسرح التجريبي في المسرح القومى في لندن والمسمى بمسرح كوتيسلو .

ومسرح « كوتيسلو » وهو المسرح التجريبي في المسرح القومى الانجليزي جسريفتح على التجارب الجديدة في عالم المسرح . وحتى نتعرف على هذا المسرح الجديد وعلى العرض الدرامى الأول الذى قدمه لابد أولا من فكرة سريعة عن المسرح القومى الانجليزي هنا . وفكرة انشاء مسرح قومى انجليزي ظلت مطروحة في الواقع الثقافى البريطانى لأكثر من مائة عام ، ولم يقيض لها أن تظهر الى حيز الوجود الا عام ١٩٤٩ أى بعد مائة عام من ظهور الفكرة لأول مرة عام ١٨٤٨ حيث مر البرلمان قانونا بانشاء هذا المسرح . وفي عام ١٩٦٢ أنشئت فرقة المسرح القومى التى اتخذت لها مقرا مؤقتا في مسرح (الأولد فيك) . وفي عام ١٩٦٩ بدأ بناء مقر دائم لهذه الفرقة على ضفة نهر التيمز .. وهو بناء استغرق سبعة أعوام حتى اكتمل وتكلف ١٥ مليون جنيه استرلينى .

والواقع ان هذا البناء الذى افتتح فى العام الماضى (١٩٧٦) يضم ثلاثة مسارح . . أكبرها هو (مسرح أوليفيه) المسمى باسم الممثل الانجليزى الشهير لورانس أوليفيه والذى كان أول مدير لفرقة المسرح القومى عند انشائها عام ١٩٦٢ ، ويسع ١١٦٠ متفرجا وله خشبة كبيرة مفتوحة مزودة بأحدث الأجهزة والامكانيات المسرحية . وثانيها هو (مسرح ليتلتون) المسمى باسم أوليفر ليتلتون أول رئيس لمجلس ادارة المسرح القومى وهو مسرح ذو خشبة تقليدية ويسع ٨٩٠ متفرجا ومزود هو الآخر بأحدث الامكانيات المسرحية والتكنيكية . وثالثها هو (مسرح كوتيساو) المسمى على اسم اللورد كوتيسلو رئيس اللجنة المسئولة عن تمويل وتنفيذ المبنى الجديد للمسرح القومى ، وهو أصغر هذه المسارح له خشبة تجريبية ويسع ٤٠٠ متفرج ويمكن تحويله الى أى شكل من اشكال المسرح التقليدية أو الدائرية أو المدرجة . وقد افتتح هذا المبنى الكبير على مراحل . . ففى مارس ١٩٧٦ افتتح (مسرح ليتلتون) وبدأت عروض الفرقة القومية به بينما كان العمل لايزال مستمرا فى اكمال بقية المبنى وفى اكتوبر من نفس العام افتتح (مسرح أوليفيه) . . أما المسرح التجريبى فقد افتتح فى مارس ١٩٧٧ بعرض تجريبى يستغرق تسع ساعات ويثير الكثير من الجدل والمناقشات .

ويسمى العرض Illuminatus وهى كما تقول المسرحية نفسها مفرد Illuminati وهى جماعة سرية شكلت فى القرن ١٨ ويقال ان فكرتها بدأت فى القرن ١٥ . وتقدم العرض فرقة جديدة تسمى The Science Fiction Theatre of Liverpool فرقة القصص العلمى المسرحية بليفربول . وهو فى الواقع اعداد درامى لأحد روايات القصص العلمى المسماة بنفس الاسم ، وهى رواية من جزأين ألفها كاتبان أمريكيان هما روبرت شيا وروبرت أنطون ويلسون وأعدما للمسرح كين كامبل وكريس لانجام وهما كاتبان شابان من كتاب المسرح التجريبى الانجليزى ، وقاما ايضا بإخراجها . وكين كامبل فى الواقع من كتاب المسرح التجريبى البارزين وله تجربة هامة فى هذا المجال هى مسرحية (الطفرة الكبرى) التى قدمها (مسرح الرويال كورت) عام ١٩٧٤ وأثارت ضجة مسرحية فى حينها . لا تعادلهما الا الضجة التى يثيرها هذا العرض الذى يبدأ فى الثانية ظهرا وينتهى فى الحادية عشرة مساء . والذى لا يقدمه المسرح الا ثلاث مرات فى الأسبوع (الجمعة والسبت والأحد) لأن طول العرض يرهق الممثلين ، لأنه ليس من المتصور ان يعمل الممثل أكثر من ٣٠ ساعة فى الأسبوع . . الواقع ان هذا رقم قياسى فى مجال التمثيل ، وقد بيعت

كل تذاكر العرض في الأسبوع الأول ، وكان الكثيرون يقفون بالساعات الطوال قبل العرض في انتظار التذاكر المعادة أو التي لم يحضر أصحابها لاستلامها. والتي تباع قبل بدء العرض بخمسة دقائق .

وتقوم فكرة المسرحية على أن هناك جماعة تسمى جماعة اليوميناتي تسيطر على العالم . كجماعة المافيا . مع فارق بسيط وهو أن المافيا من ضمن الأشياء التي تسيطر عليها هذه الجماعة . وتسيطر الجماعة الى جانب عالم الجريمة على عالم السياسة أيضا مهما تنوعت المذاهب السياسية أو اختلفت نظم الحكم فما يهم هذه الجماعة هو السلطة ، والسلطة بمفهومها الواسع الذي يشمل السلطة الدينية والسلطة السياسية والسلطة الاجتماعية . وتبدأ أحداث المسرحية في نيويورك بمحاولة أحد رجال البوليس للربط بين مجموعة من الجرائم وعثره على خيط مشترك يشير الى هذه الجماعة الغامضة ومحاولته المعقدة لتتبع هذا الخط . وفي موازاة مع هذا الخيط الدرامي هناك صحفي شاب يعمل في مجلة (مواجهة) . ويعد تحقيقا عن هذه الجماعة بتكليف من رئيس تحريره . ويبدأ محرر (مواجهة) في مواجهة العديد من الاخطار بسبب محاولته للكشف عن هذه الجماعة .

وبالتدريج ومن خلال تطور الحدث المسرحي وتفتح التدرجى تدخل بنا المسرحية في عالم ساحر تمتزج فيه الفانتازيا بالواقع وتتمدد فيه مستويات المعنى في الموقف الدرامي الذي تدور أحداثه في تسعينات هذا القرن وتمتزج فيه مختلف أساليب العمل المسرحي من الأساليب التقليدية الى أساليب المسرح الملحمي بعناصر القص والاغراب فيه ، الى وسائل المسرح الوصفي وحيل المسرح التعبيري . وتستخدم فيه الموسيقى والرقص والدمى المتحركة وأساليب التكبير والتصغير بكل حيلها المسرحية والأقنعة والمواقف الصادمة للاعراف والتقاليد . وكلما تقدم الحدث الدرامي تصاعد معه الإيقاع وانتقلت فيه الفانتازيا الى مستوى أكثر تعقيدا وثراء . يصبح معه من الصعب أو بالأحرى من العبث بمحاولة قص أو تلخيص ما جرى على خشبة المسرح ليس فقط لطول المسرحية المفرط وتشابك الأحداث فيها وإنما أيضا لتفكك الأحداث نسبيا وتعدد الدلالات والرؤى . ومن هنا فإن من الأفضل محاولة تتبع مجموعة من القضايا أو الموضوعات التي أرى أن المسرحية تطرحها أو تعالجها من خلال بنائها الفانتازي واقعي هذا والذي تغامر فيه بتأسيس أول مسرح للتخصص العلمى وللمغامرة مع أو في المستقبل .

وتطرح المسرحية في البداية قضية علاقة المعرفة بالفعل بالصورة التي ترى معها أن الموقف لا ينفصل عن المعرفة وإن كل معرفة تحتم أو تنطوي على موقف ما من العالم . فكل من الصحفي ومفتش البوليس وجدا نفسيهما متورطين أو بالأحرى مستفرقين في مواقف حتمتها طبيعة الأشياء التي عرفاها . لأن المعرفة نفسها في نظر المسرحية هي الموقف سواء اكان ايجابيا أو سلبيا . . بل أن استخدام مصطلحات الموقف الايجابى أو السلبى من قضية ما تصبح مستحيلة دون معرفة بتفاصيل هذه القضية . ومن هنا فانها على الصعيد الفلسفى تنفى مبدأ حيادية المعرفة . وتجعل على نفس الصعيد الفلسفى المعرفة الحدية جزءا مجعلا للمعرفة الحسية أو الموضوعية . ومن هنا فانها تضعف من مسئولية الانسان ازاء العالم ، ومن مسئولية المثقف على وجه اخص ، حيث أن البطل الرئيسى للمسرحية هو هذا المحرر في مجلة (مواجهة) الذى يندلوى بحثه عن الحقيقة على مواجهة حقيقية للعالم بكل ما فيه من خير وشر . وإن كانت المسرحية في الواقع تتجنب الوقوع في شرالك فكرة الخير والشر بطبيعتها التبسيطية .

وحتى يصبح طرح المسرحية لعلاقة المعرفة بالفعل شاملا وبعيدا عن التجريدات الجافة فانها تنسج سدى هذه الفكرة بلجمة القضايا الرئيسية الثلاث التى تتناولها المسرحية وهى السياسة والدين والجنس . فعلى الصعيد السياسى تفرق المسرحية بين مثالية النظريات السياسية وبراجماتية النظم السياسية كما تتجسد في الواقع . وترى أن جهاز الحكم السياسى لايزال شبه واحد برغم اختلاف الفايات ، بمعنى أنه لايزال جهازا ذات طبيعة قمعية تستهدف الحد من حرية الانسان الخلاقة اكثر مما تعمل على تحرير طاقات هذا الانسان الابداعية . ولذلك فإن المسرحية تربط عالم السياسة بعالم الجريمة بصورة نذكرنا بالعلاقة القوية بين المافيا ووكالة المخابرات المركزية الأمريكية وجهاز الحكم فى واشنطن . وتوحي بأن المجتمع البشرى قد درب على استخدام معايير مزدوجة فى الحكم على الأشياء . . حيث يحكم على الجريمة التى يرتكبها نظام حكم سياسى بمعيان مفاير لذلك الذى يحكم به على نفس الجريمة اذا ما ارتكبها عضابة منظمة أو فرد ما . وإذا كانت المسرحية تسقط الفروق النظرية عندما تتعامل مع الواقعى التطبيقى ، فانها تسقط كذلك مختلف التبريرات التى تفسر أو بالأحرى تعتذر عن وجود هذا الإزدواج فى معايير الحكم بصورة تقترب بالمسرحية أحيانا من المثالية الساذجة ان لم يكن من العدمية أو الفوضوية السياسية والفلسفية .

وبنفس المنظور تتناول المسرحية الدين .. من منطلق يرى أن جوهر دعوة كل الأديان السماوية واحد تقريبا . وإن مصير هذه الدعوات السامية في الواقع الفعلى واحد تقريبا ، فكل الأديان قد استغلت من قبل النظم السياسية ، وأفرغت من محتواها وتحولت في الواقع أحيانا الى مؤسسات تمارس سلطاتها في الواقع باسم الدين وهى منه براء ، وتستعمل الرسالة الدينية التى ابتغت تحرير الروح الانسانية الى أداة تستهدف قمع الانسان وتشويهه . وترتبط المسرحية الوظيفة الاجتماعية للدين بالدور السياسى الذى لعبته المؤسسة الدينية في خدمة نظم سياسية بعينها . ولا تنفى المسرحية أهمية الدين أو دوره الإيجابى ، بل توشك أن تعترف بحتمية وجود الدين كوسيلة لاعلاء التعاسات البشرية ولتخفيف حدة المعاناة الانسانية في الواقع . ولكنها في نفس الوقت تؤكد على عبثية الموقف الراهن ولا مقبوليته بالنسبة لعلاقة المؤسسة الدينية بالواقع .

أما القضية الثالثة التى تطرحها المسرحية فهى قضية الجنس باعتباره البؤرة الحيوية التى تتجسد فيها وطأة النظام الاجتماعى والأعراف والتقاليد السائدة على أخص خصائص الفرد الانسانى . فإذا كان الانسان يحتاج لاشباع حاجاته الأساسية من طعام وشراب وهواء وكساء الى انشاء علاقة مع الطبيعة أو مع الأشياء فإنه يحتاج لاشباع حاجته الجنسية الى تأسيس علاقة مع انسان آخر . ولأن الانسان كائن اجتماعى لا يعيش فى الفراغ ، بل فى مجتمع تحكمه نظم ومؤسسات سياسية واجتماعية ودينية .. الخ ، فإن هذه العلاقة التى يثسها من انسان آخر لاشباع واحدة من حاجاته الأساسية تتحول الى بؤرة لتجسيد كل آثار هذه النظم والمؤسسات عليه . وهو منهج فى تناول الجنس استفادت فيه المسرحية كثيرا من افكار علم الاجتماع الجنسى أو علم الجنس الاجتماعى الذى أسسه فيلهالم رايخ فى كتاباته العديدة فى هذا الموضوع . وفى محاولة من المسرحية لتخليص المتفرج من الكثير من عقد العيب والتحرير والخجل تتضمن أحداثها مجموعة من الأفعال الجنسية الفاضحة سواء أكانت على مستوى الجنس الطبيعى أو على مستوى الشذوذ الجنسى .. وهى أعمال فاضحة وضادمة بالنسبة للمسرح الانجليزى ذاته والذى أصبح العرى أحد الكلاسيكيات المقبولة فيه .

هذه هى القضايا الأساسية التى يطرحها هذا العمل المسرحى

الطموح .. وهناك الكثير من المآخذ على تناوله لها وحتى على بعض الأفكار الأساسية التي يتبناها .. ولكن ترى أين هو العمل المسرحي الذي يخلو من المآخذ ؟ ان هذا العمل في نطاق كونه عملا تجريبيا يعد من أفضل الأعمال التي قدمها المسرح الانجليزي في السنوات الأخيرة . لا يعدل جموح أخطائه الا شطط مطامحه وضخامة إنجازاته .. انه بحق ملحمة مسرحية عصرية ومستقبلية معا تعلن بقوة عن افتتاح مسرح تجريبي طموح داخل مبنى المسرح القومي الذي يرعى أعرق التقاليد المسرحية في الوقت ذاته .

فرقة زائرة ومهرجان للطلائع المسرحية

تبقى من أحداث هذا الشهر الهامة زيارة فرقة (الشوبوهين) الألمانية والتي قدمت تسعة عروض لمسرحية مكسيم جوركي (المصطافون) على خشبة المسرح القومي .. واسم الفرقة الألمانية هو Schaubühne am Halleschen Ufer وهو اسم يلور الكثير من فلسفة الفرقة المسرحية .. حيث يعنى القسم الأول من الاسم خشبة المسرح أو العرض بينما الثانى صالة الصوت أو المرسى الذى يحتضن الصوت والعرض معا .. فالفرقة توازن بين أهمية الصورة المرئية والصورة المسنوعة في العرض وبين مؤثرات الصوت والضوء معا . وقد استطاعت هذه الفرقة بقيادة المخرج الألماني المؤهوب بيتر شتاين الذى يبلغ الأربعين من عمره والذي يقال عنه انه أعظم مخرج مسرحى انجبته ألمانيا بعد بريخت ، ان تفرض نفسها لا على المسرح الألماني وحده وإنما على المسرح العالمى أيضا . وها هو المسرح القومي الانجليزي يستضيفها لتقدم بعض عروضها على (مسرح ليتلتون) . وقد اختارت الفرقة أن تقدم مسرحية جوركي (المصطافون) لتتيح أمام جمهور المسرح هنا ان يقارن بين اخراج بيتر شتاين للمسرحية وبين العرض الانجليزي لنفس المسرحية والذي قدمته فرقة شكسبير الملكية هنا قبل عامين . وقد قدر لى ان أشاهد العرضين . وأستطيع ان أقول ان اخراج شتاين للمسرحية قد كشف عن أبعاد كثيرة لم يتمكن العرض الانجليزي من لمسها . صحيح ان كلا العرضين قد تبنى تفسيراً متميزاً ومتبايناً للمسرحية .. لكن العرض الألماني كشف عن ثراء وخصوصية مسرحية جوركي بأبعد بكثير مما فعله المسرح الانجليزي . ولأتنى قد سبق

أن كتبت بالتفصيل عن هذه المسرحية من قبل (١) فإني لن أدخل هنا في محاولة لتكرار الحديث عن هذه المسرحية . واكتفى بالإشارة إلى أهمية استضافة الفرق الأجنبية وفي أعمال سبق أن قدمها المسرح الانجليزي ليقوم المشاهد بإجراء المقارنات التي تخصب بروحه وتوسع من أفق ثقافته وقدراته التذوقية .

وإذا كان استقدام الفرق المسرحية الممتازة يسهم في توسيع أفق الحركة المسرحية هنا ، فإن اكتشاف طلائع كتاب المسرح والعمل على تشجيعهم وترشيد موهبتهم هو الرافد الأساسي الذي يضمن استمرار الحركة المسرحية ونموها . وهذا هو أحد المهمات السنوية التي تقوم بها فرقة المسرح الانجليزي في (مسرح الرويال كورت) . إذ تعقد مسابقة لكتاب المسرح الناشئين الذين لا يزيد عمرهم على ١٧ سنة وتقدم في المسرح التجريبي ، للمحق بمسرح الرويال كورت والمسمى المسرح العلوي أو مسرح السطوح إذ يقع أعلى المسرح الرئيسي ، المسرحيات الفائزة في موسم يستمر لعدة أسابيع . وقد تضمن موسم هذا العام تقديم أربع مسرحيات فائزة . كانت أحدها من تأليف صبي في العاشرة من عمره واسمها (صيد) بينما كانت أفضلها من ناحية البناء المسرحي مسرحية (مشيا) وهي لكاتبة شابة في السابعة عشرة من عمرها . وليس هذا الموسم السنوي الذي تحرص عليه فرقة المسرح الانجليزي كل عام إلا محاولة للقول لهؤلاء الكتاب الطلائع انكم كتاب موهوبون ولو عملتم على تطوير هذه الموهبة فانكم تستطيعون المساهمة في تطوير وتنمية المسرح الانجليزي . فهل نستطيع أن نستفيد من هذا التقليد في عالمنا العربي . وأهم جزء في هذا التقليد في تصوري ليس الاكتفاء بكلمات التشجيع أو شيكات الجوائز وإنما عرض الأعمال الفائزة على المسرح . فهذا العرض وحده هو الذي يحول عملية التشجيع تلك إلى واقع ملموس . يكتسب فيه الكاتب الشاب من خلال إجراءات تنفيذ عمله على المسرح خبرة ثمينة في ميكانيكية العمل المسرحي ترفد معرفته وتساعد على تنمية وتطوير إمكانياته .

لندن

أبريل ١٩٧٧

(١) راجع مجلة (الآداب) مارس ١٩٧٥ .

ازدهار « الفارسى » والأشباح وتنصير الأرواح

يرصد علم اجتماع الأدب - وهو أحد فروع الدراسات الانسانية الحديثة التى يتزايد الاقبال عليها والاهتمام بها بين نقاد الأدب وعلماء الاجتماع على السواء - العلاقة الجدلية بين العمل الفنى ومتلقيه . ليس فقط لأن أى عمل فنى يفقد معظم قيمته ان لم يدخل نطاق هذه العلاقة . ولكن أيضا للارتباط الوثيق بين دراسة هذه العلاقة والمفاهيم الجمالية الحديثة التى تتجاوز فكرة أن العمل الفنى « تعبير عن » أو « انعكاس لـ » أو « صدى لـ » واقع ما . . وأن القارئ يتلقى هذا العمل الفنى ليرهف احساسه بذاته وبالعالم من حوله . وترى أن العمل الفنى أكثر من هذا بكثير ، لأنه فى الواقع « واقع جديد » وليس انعكاسا أو تعبيرا أو صدى للواقع الخارجى بكل أبعاده الاجتماعية والسياسية . وهو كواقع جديد له أبعاده وخصائصه الاجتماعية والثقافية والسياسية والحضارية ، وله أعرافه وقوانينه الخاصة . وتعامل المتلقى مع هذا الواقع الجديد لا يقل تعقيدا وتشابكا عن تعامله مع الواقع الخارجى الذى يعيشه . صحيح أن الواقع الخارجى يدخل فى نطاق هذه العملية المققدة كأحد مكوناتها الا انه لم يعد المعيار أو المحك الذى تقاس به درجات النجاح أو الفشل ولم يعد حتى الغاية كما تصورت معظم النظريات الجمالية الواقعية . . بل قد تكون الغاية هى نفى هذا الواقع الخارجى كلية فى محاولة الإنسان - الفنان والمتلقى معا - للسير نحو الأفضل .

وإذا كان العمل الفنى « واقعا جديدا » فان شروط كينونة هذا الواقع الجديد لا تتحقق دون تلقى هذا العمل - الواقع الجديد . فهذا التلقى هو الذى يمنح بعض الأعمال المتوسطة القيمة دورها ودلالاتها . وبهذا يمكن التعرف أكثر على حقيقة لحظة تاريخية معينة من خلال رصد هذه العلاقات الجدلية بين أعمال فنية بعينها - حتى ولو كانت نتاج مرحلة تاريخية سابقة - وبين جماهير المتلقين فى مجتمع ما . ليس فقط لأن هذا المقياس أكثر شمولية وعمقا من تحليل بعض الأعمال التى عبرت عن هذه اللحظة التاريخية ، ولأنه يأخذ فى اعتباره جماهير فنية لعصور مختلفة وهى تعاد خلقا من قبل جماهير المتلقين والمثقفين فى مرحلة ما ، كما انه يبرز أحد الزوايا والنقاط الثابتة عن افق الكثير من الدراسات وهى دور المتلقى فى توجيه العملية الإبداعية بصورة بالغة الخفاء والتعقيد .

بعد هذه المقدمة ، يمكننا ان نتعرف على الدلالات الحقيقية لمسألة ازدهار « الفارس » او المهزلة فى المسرح الانجليزى اليوم . . . ازدهارا تجاوز نطاق المسرح التجارى فى « الويست اند » . والذى كان حتى سنوات قليلة هو المجال الوحيد لتنفس بعض كتاب هذا الجنس الفنى . . . وفرض نفسه على أكثر فرق المسرح الانجليزى جدية واحتراما مثل فرقة « المسرح القومى » و « فرقة شكسبير الملكية » و « فرقة المسرح الانجليزى » وغير ذلك من الفرق التى اشتهرت بتقديم أجود العروض المسرحية المأخوذة عن أفضل النصوص القديمة أو المعاصرة على السواء . . . ولم يعد غريبا ان تجد فى ريبورتوار « المسرح القومى » الآن وفى مبناه الجديد الذى كلف دافعى الضرائب ١٥ مليون جنيه مسرحيتين من هذا الطراز هما « نصب او سرقة » لبن تريفز و « روح مرحة » نوبل كاورد . . . ناهيك عن أن المسرحية الثانية هى من إخراج كاتب جاد نسبيا هو هارولد بنتر . وليس غريبا أيضا ان يكتب أحد كتاب المسرح الانجليزى المرموقين مثل دافيد ستورى أحدث مسرحياته فى هذا قالب المسرحى وهى « عيد الأم » وأن تعرضها « فرقة المسرح الانجليزى » على مسرح الرويال كورت الشهير والذى قدم معظم الأعمال والكتابات الجادين منذ ان عرض مسرحية جون أوزبورن « انظر خلفك فى غضب » عام ١٩٥٦ وحتى الآن .

ومن السابق لأوانه - ان لم يكن من المخل - اصدار بعض التعميمات عن ان من الطبيعى ازدهار الهازل فى مراحل الانهيار

والتصدع الاجتماعي ، ومن دور هذه المهازل في هدهدة المجتمع والتسرية عنه وقد طحنته الأزمات وطوحت به أعاصير الأزمة الاقتصادية ليس فقط لأن هذا النوع من الأحكام العامة من أشد الأمور عداء للجدة والنظرية الموضوعية الشاملة لظاهرة من هذا النوع ، ولكن أيضا لانه لا ينطلق من المفهوم السائد والمبسط عن ان الفن « تعبير عن » الواقع الاجتماعي الراهن ومجرد « انعكاس » له . ناهيك عن ان هذا يفقل او يسقط من اعتباره عشرات الأعمال الأخرى الهامة والجيدة والتي كتبت أو لاقت نجاحا لما عرضت في نفس الفترة . لذلك سأحاول بعيدا عن مثل هذه الأحكام العامة تقديم صورة لازدهار هذا الجنس المسرحي والتعرض لبعض الأعمال التي عرضت منه مؤخرا على خشبة المسرح الجاد .

ولقد بدأ المسرح الجاد بالاختفاء بهذا الشكل الفني الذي يلاقى الآن رواجاً شديداً بالموسم الخاض الذي قدمته فرقة المسرح الانجليزي لمسرحيات الكاتب الانجليزي الذي مات قتيلا وهو لما نزل في مستقبل حياته الفنية جو أورتون Joe Orton . . ولو قيض له أن يعيش حياة أطول لكان المقابل الانجليزي للكاتب الفرنسي المعروف جان جينيه، بشذوذه الجنسي وتأخيقه ولا مبالاته ولا أخلاقيته وغير ذلك من صور الاحتجاج الداتي العنين على واقع اجتماعي يسخط عليه ويعجز عن تغييره ، أو حتى إبصار احتمالات التغيير وإمكانياتها فيه ، في نفس الوقت . فقد حاول جو أورتون أن يسخط بطريقته الخاصة على الكثير من مواضيع المجتمع الانجليزي وأخلاقياته . . وترك أسرته وعاش مع رفيقه في الشذوذ الجنسي ويدعى كينيت هاليويل الذي انتهى به الأمر إلى أن قتله في ١٥ ابريل ١٩٦٧ ثم انتحر . . وقد أضفت هذه النهاية مزيدا من الشذوذ والقموض إلى حياة أورتون القصيرة المبهمة . المهم ان أورتون تمكن خلال هذه الحياة القصيرة من وضع الكثير من سخرياته المرورة في قالب مسرحي يقلب عليه طابع المهزلة الفاقعة التي تستهدف تعرية حياة البرجوازية الانجليزية والسخرية منها بطريقة جارحة أو فاضحة . . سخرية تستثير مشاعرها وترضى ذوقها المتدنى وتلعب على وتر عجزها الجنسي والنفسى بطريقة جلبت لأعماله النجاح على خشبة المسرح التجارى .

وقد قدمت فرقة المسرح الانجليزي في موسمها الخاص لجو أورتون اهم ثلاث مسرحيات كتبها أورتون وهى « تسلية السيد سلون »

و « نهب » و « ما رآه كبير الخدم » وقد كان هذا الموسم ناجحاً من الناحيتين الفنية والجماهيرية . فمن الناحية الفنية رأى كثير من النقاد ان هذا الموسم كان استشعاراً للحساسية الفنية الجديدة التى أخذت أجنتها تتخلق فى الأفق . وأنه استطاع فى نفس الوقت أن يلقى بعض الضوء الجاد - حيث حاولت العروض أن تكون نظيفة وبعيدة عن التهريج الرخيص الذى يجد له عادة فى مثل هذا النوع من المسرحيات مرتعاً فسيحاً - على أعمال كاتب لم يؤخذ بالجدية التى يستحقها باعتباره جزءاً هاماً من مرحلة أواخر الخمسينات وبدايات الستينات فى المسرح الانجليزى مهما اختلف تقييمنا لموقفه أو تباين تقديرنا لاهيته وأعماله . أما من الناحية الجماهيرية فقد حولت الأعمال الثلاثة الى المسرح التجارى فى الوست آند واستمر عرضها فترة طويلة من الزمن . . وكان أطولها عرضاً فى المسرح التجارى فى وسط المدينة هو عرض « ما رآه كبير الخدم » الذى استمر يعرض على خشبة « مسرح الوايت هول » حتى الشهر الماضى ونظراً لأن هذا العرض كان أطول مسرحيات هذا الموسم بقاء على خشبة المسرح فسوف نتريث قليلاً عنده .

« ما رآه كبير الخدم » What the Butler Saw أو الساقى

نص تبرز مراميه من نوعية عنوانه فالساقى أو كبير الخدم Butler هو رئيس الخدم فى البيت الانجليزى العتيق . . عندما كان فى البيوت العتيقة خدم وحشم ومربيات . وكبير الخدم هو الوحيد بين أرتال الخدم والحشم الذى يطلع على دقائق حياة الأسرة وخبائها . والذى تنكشف أمام عينيه المشاهدتين الصامتتين معا عيوب الأسرة وفضائحتها التى لا تراها العيون الأجنبية . ومن هنا فان عنوان المسرحية يوحى بأن العمل يدور حول هذه المشاهد الداخلية الحميمة التى لا تتكشف الا لعيون كبير الخدم ، وأن المسرحية تريد تعرية حياة هذه الطبقة والحديث عن خباياها . كما أن فى العنوان شيئاً يشير الى جانب فضول القارئ مسألة خاصة بطبيعة هذا الجنس الفنى الذى يستهدف جذب الجمهور الى العمل الفنى بشتى الطرق . ويوشك أن يكون ذلك لديه هو أهم الفايات ، بصورة يصبح معها خلق عالم مشابه أو مفارق لعالم الواقع مسألة تأتى فى المرتبة الثانية من الأهمية بعد ذلك .

وتدور المسرحية فى احدى عيادات الطب النفسى الجسمى ، وهى عيادة ملحقة بمنزل الطبيب المعالج حيث تأتى له فتاة تشكو من حالة مرضية نفسية فيقترح عليها أن تخلع ملابسها كلية وترقد

على سرير الفحص خلف ستار بالعيادة . ولما تبدى الفتاة شيئا من الشك وقليلًا من المقاومة لهذا التعري الكامل ، يبرر لها الطبيب ذلك بمنطق متهافت عن علاقة المسائل العضوية والبيولوجية بمرضها النفسى . . وما أن يبدأ الفحص حتى تدخل الزوجة ، وهى من طراز الزوجات المتسلطات قويات الشخصية ، وأقصد « بالطراز » أنها شخصية نمطية بالمعنى النقدى المتهاك لهذه الكلمة . ويحاول الطبيب أن يفهمها - بعد أن سارع باخفاء ملابس الفتاة - أنه يفحص رجلا . . ونعرف أن الزوجة قد نسيت ملابسها فى بيت عشيقها الذى يجيء بعد قليل مدعيا أنه عامل أحضر هذه الملابس . ثم يجيء شرطى يبحث عن الفتاة التى أخذت صندوقا صغيرا آل إليها خطأ عن طريق الورثة لأن هذا الصندوق الصغير يحتوى على إحدى ممتلكات الامبراطورية البريطانية الثمينة . ويوهمه الطبيب بأنه مريض فى محاولة ليعريه خلف الستارة ويأخذ ملابسه ويعطيها للفتاة ولما تدخل الزوجة يحاول أن يدرس نفسه فى ملابس الفتاة ، ويأتى بعد ذلك وبناء على استدعاء الزوجة أحد اخصائى الامراض العقلية الذى تكتشف بعد ذلك ، وبعد أن يسخر من أسلوب الطبيب فى العلاج ويفضح التواءاته، أنه ليس الا مجنونًا هاربا من مصحة الامراض العقلية .

ويستمر الموقف فى التعقد بطريقة هزلية تتكشف معها كل سوءات الأسرة ، وتتم فيها سخرية حادة من الطب النفسى الجسمى ، ومن الامبراطورية البريطانية التى تكتشف ان أحد ممتلكاتها الثمينة التى يجرى البحث حولها ليس الا أحد أعضاء جسد تشرشل المخطط . وكان الدولة أو بريطانيا عامة فقدت ذكورتها منذ موت تشرشل الذى يرمز لموت آخر مراحل الامبراطورية التى غربت عنها الشمس . وتحل عقدة المسرحية بالطريقة التقليدية السعيدة . حيث يجد العشيق الشاب ضالته فى الفتاة الصغيرة التى تكتشف انزوجة الكهله أنها هى ابنتها المفقودة . ويقبض على المجنون الهارب . وتحول الزوجة الى الشرطى لتتخذة عشيقا وسط اىحاءات وغمزات عديدة بأن زوجها السعيد قد أصابته العنة . والمسرحية من حيث الحكمة والامتلاء بالمواقف الهزلية المضحكة ليست من أفضل أعمال هذا الشكل المسرحى . حيث تعتمد كثيرا على المصادفات والافتعال برغم حوارها الذكى القارص ولعبها اللامح بالالفاظ ودلالاتها . وهنا تأتى أهميتها اذ استطاع أوربون من خلال سيطرة مقتدرة على لغة الحوار أن يمنح هذه القارس العادية بعض الأبعاد التى تطرح قضايا جادة توحى بوثاقة العلاقة بين ما يدور

في الشهيد الداخلي لحياة اسرة انجليزية وما يحدث البلد ذاته . ولكن اهتمام أورتون المفرق بتصيد الجمهور وهددهته واعتماد بنائه الدرامي على الصدفة والمفارقات المفتعلة أغرق هذه اللوحات الجادة في سيل من الراقف الهازلة .

ومع ذلك فقد أغرى النجاح الكبير الذي أحرزه موسم مسرحيات أورتون عددا من المسارح الجادة على تقديم العديد من مسرحيات « الفارس » الهزلية . وكان على رأس هذه المسارح فرقة المسرح القومي الذي انتقل هذا العام الى مبناه الجديد على ضفة نهر التيمز الجنوبية في لندن بجوار جسر واترلو والذي تكلف تشييده حوالي ١٥ مليون جنيه استرليني . وقد قدم المسرح القومي ولازال يقدم في ريبورتواره الحالي مسرحيتين من هذا الطراز اولاهما هي « نصب او احتيال » لأحد كتاب هذا الشكل المسرحي البارز وهو بن تريفرز Ben Travers الذي ولد عام ١٨٨٦ . ومازال حيا حتى الآن والذي قدم له المسرح الانجليزي العديد من اعمال الفارس الناجحة مثل « عصفور في العش » عام ١٩٢٥ و « نصب او احتيال » عام ١٩٢٨ و « فنجان من الرقة » عام ١٩٢٩ و « ليلة كهذه » عام ١٩٣٠ و « وقت الديك الرومي » عام ١٩٣١ و « عمل قدر » عام ١٩٣٢ و « شيء من الاختيار » عام ١٩٣٣ و « انها تبغني اني ذهبت » عام ١٩٥٢ وغيرها . ولا تزال آخر مسرحياته « سرير الليلة قبل الماضية » او « سرير أول البارحة » عام ١٩٧٥ تعرض في المسرح التجاري في الويست اند . وقد اختار المسرح القومي بحق أفضل مسرحيات تريفرز من ناحية الحكمة والبناء وجاؤل قدر الامكان أن يقدم عرضا نظيفا خاليا من الاعيب هذا الشكل المسرحي الزائفة . وتدور المسرحية حول محاولة شاب النصب على فتاة فنية وإيقاعها في حباله ولكنه يكتشف بعد أن تحبه الفتاة مخلصا أن معظم ثروة أبيها قد آلت الى أرملة العجوز وان الفتاة لا تملك شيئا . فيستدير الى الأرملة يحاول بمعاونة صديق له سرقة ثروتها المثلة في مجموعة من المجوهرات . ونكتشف بعد قليل ان كل هذه الثروة قد آلت الى الأرملة العجوز بناء على نوع آخر من الاحتيال أخفت خلاله جزءا من ماضيها كان كفيلا لو عرف لأبطل حقها في الميراث . ومن هنا تبدأ عملية ابتزاز بعد أن أصبحت القضية في أيدي الشرطة التي أوشكت أن تضع يدها على السارقين . ولكنهما وقد انكشف لهما السر الذي أخفته الأرملة العجوز يستخدمان هذا السر في الضغط على العجوز للتنازل عن اتهاماتها لهم والاعتراف للشرطة بأن العقد الذي

عثرُوا عليه في منزل المتهم قد أهدته الأرملة له وتثقل القضية بصورة تؤكد أن الجريمة في المجتمع الرأسمالي تفيد وأن أصحابها قد يتجولون من العقاب لأن المجتمع كله قائم على صورة مختلفة من النصب والاحتيال وعلى فنون وفنون من السرقة الخفية والمعلنة .

ومع ذلك فالمرححية ليست أكثر من مجرد سهرة ممتعة مسلية ولكن حصاها الفنى والفكرى ضئيل للغاية . غير أنها من حيث البناء الفنى والشبكة المسرحية تعد واحدة من النماذج المتقنة في هذا المجال لأنها استطاعت أن تبني شخصياتها بطريقة تحدد دوافعهم وتبرر معظم تصرفاتهم . كما أنها اعتمدت على مفارقات الموقف وليس على مقارقات الالفاظ . ولم تلجأ الى الصدفة الا في اضيق الحدود وحاولت أن تكشف عن جوانب الضعف والقوة معا في شخصية المحتال في لحظات النجاح والفشل . ولكنها كمعظم أعمال هذا الجنس المسرحى تفتقر الى أى بعد أو خلفية فكرية . وتسلم بمنطق المجتمع الرأسمالى برغم انتقادها لبعض مواضعه أو لتصرفات بعض الأفراد فيه . . وهذا بالفعل يوشك أن يكون جوهر هذا النوع من الأعمال المسرحية اذ يحاول بطريقة ملتوية وغير مباشرة أن يعزل عيوب النظام ويحولها الى عيوب فردية دائما وأخلاقية غالبا . بصورة تعزل الظاهر عن معظم مكوناتها الاجتماعية والسياسية . وتشير الى أن جزءا كبيرا من نجاح هذه الأعمال المسرحية راجع الى دورها التنويى في المجتمع والى أنها تحاول استخدام شكل فنى لتفريغ الفن من محتواه ووظيفته الفنية والنفسية والفكرية والجمالية . . الخ . ومن هنا فإنها تستهوى دائما المتفرج الذى أجرت له وسائل الاعلام وأجهزة التعليم الرأسمالية قذرا من غسيل المخ وموهت عليه الكثير من الأمور . كما أن احتفاء المؤسسة الرسمية بها - وجهاز التسلية وحتى وسائل انتاج الفن الجماعية جزء منها - بهذا النوع من الأعمال التى تحول دون المتفرج وطرح التساؤلات التى تتهدد جوهر النظام وتتناول جذوره . وتحرف انتباهه الى البحث فى مسارب جانبية عن وسائل للاصلاح أو طرقا للعلاج الفردى أو الخلاص الفردى .

أما المسرحية الثانية التى قدمها - ويقدمها حتى الآن - المسرح القومى من هذا النوع فهى مسرحية « روح مرحسة » لنويل كاورد Noel Coward وهو من كتاب الفارس المعروفين ولد عام ١٨٦٩ ومات عام ١٩٧٣ بعد أن خلف عددا كبيرا من الأعمال المسرحية مثل

(سأنزكها لك) ١٩٢٠ و (الفكرة الشابة) ١٩٢١ و (الدومة) ١٩٢٤ و (الملائكة الساقطون) ١٩٢٥ و (كان هذا رجلا) ١٩٢٦ و (الماركيز) ١٩٢٧ و (الحلو المر) ١٩٢٩ و (حيوات خاصة) ١٩٣٠ و (كلمات وموسيقى) ١٩٣٢ و (الليلة في الثامنة والنصف) ١٩٣٥ و (روح مرحلة) ١٩٤١ و (هذا الجنس السعيد) ١٩٤٢ و (لا تتنهد بعد ذلك) ١٩٤٥ و (السلام في عصرنا) ١٩٤٧ و (بعد الرقص) ١٩٥٤ و (فتاقيع بحر الجنوب) ١٩٥٦ و (عارية ومعها كمان) ١٩٥٧ و (خلى بالك من لوالو) ١٩٥٩ وغير ذلك من المسرحيات العديدة . . وقد ذكرت حوالى نصف عناوين مسرحياته لأشير الى مدى سهولة هذا النوع من الكتابة وفزارة انتاج من يفلح في العثور على « التوليفة » المسرحية الخاصة بهذا النوع من الكتابة . لذلك ليس غريبا ان يكتب كاورد اكثر من ثلاثين مسرحية . وان يكتب في بعض الأحيان ثلاث مسرحيات في العام الواحد .

وليس ثمة حاجة الى تلخيص مسرحية « روح مرحلة » او الحديث عن حبكتها لأنها عرضت في العربية على المسرح التجارى المصرى تحت عنوان (حواء الساعة ١٢) . ولا يأتى عرضها او بالأحرى احيائها بعد موت طويل كجزء من موجة « الفارس » المسرحية فحسب ، وانما أيضا لأنها تتوافق مع موجة أخرى هى موجة الاهتمام بالأشباح والأرواح والعفاريت وقصص السحر . ويركب هذه الموجة كاتب انجليزى تجارى من كتاب الدرجة العاشرة - برغم احتفاء بعض مترجمينا به - هو كولن ويلسون . الذى يظهر في بعض برامج التليفزيون متحمسا لمسألة الأرواح والعفاريت ، ومستفيضاً في الحديث عن تجاربه الخارقة مع محضرى الأرواح وقراءاته في غرائب فنون العرافة والسحر الأسود . وقد أصدر كتاباً إسميكا عن هذا الموضوع بعنوان العرافة - بكسر العين - The Occult جمع فيه هذه المسائل . وترجمت أعماله الى العربية - برغم توقيعه على بيانات المنظمة الصهيونية التى نشرت في جريدة التايمز قبل عام - على انها أعمال جادة تمثل وجه الثقافة أو الأدب الانجليزى المعاصر مثل اعتبار أنيس منصور وكتابات الصحفية انجازات الأدب العربى المعاصر وترجمتها الى لغة أجنبية . والواقع انه ليس اقرب الى كولن ويلسون من أنيس منصور من حيث ان كلاهما يعيش على تلخيص الكتب ويتوجه بطريقة صحفية - غالباً سطحية - الى القارئ المتعجل . ويفلف كتاباته برداء خادع من العمق والمعرفة والجدية - وكم تمنيت لو شاهد كثيرون ممن يترجمون أعماله

وينشرونها بحماس كاتبهم « الهام » وهو يتحدث « بجدية » عن تحضير الأرواح وعن ضرورة أخذ مسائل الأشباح بالجدية اللائقة بها .

والواقع أن رواج كتب السحر وروايات الأرواح هي المناخ الذي ساعد مع انتشار وازدهار « الفارس » على اختيار هذا العمل بالذات من بين أعمال كاورد العديدة لأحيائه على خشبة المسرح القومي . وقد قام هارولد بنتر باخراج هذا العمل للمسرح ولاشك أن الاخراج كان جيدا . ولكن هذا لا يمنعنا من التساؤل عن الدوافع التي دفعت كاتبها مسرحيا تفترض فيه الجدية الى اخراج مثل هذا العمل . قد يكون التفسير السهل لذلك أن نجاح تجربته في التحول الى الاخراج عندما اخرج مسرحية سايمون جراى « والا فانا مشغول » . قد أغراه باختيار مسرحية مضمونة النجاح لتجربته الثانية حتى يؤسس لنفسه سمعة جيدة في هذا المضمار . اذ ان هذه المسرحية من أكثر المسرحيات نجاحا جماهيريا في تاريخ المسرح الانجليزى . ولكن ثمة تفسير آخر يرى ظاهرة الترويج للأشباح والأرواح وجها آخر من وجوه ظاهرة انتشار « الفارس » . . . وانهما معا أحد محاولات المؤسسة الفنية لهددة الجماهير وقت الأزمة الاقتصادية وفتح مجالات فرعية متشعبة أمامها تستقطب بها اهتمامها وتحوله بعيدا عن التساؤلات الرئيسية التى قد تتناول جذور النظام وتثير جوله الشكوك .

ان هذه الموجة التى يركبها كولن ويلسون والتى ينضم الى جوقتها الآن هارولد بنتر وكينجزلى ايمس وغيرهم من الكتاب الانجليز المعروفين تنطوى على محاولة جادة لاعادة تأسيس البعد الميتافيزيقى للحياة فى مجتمع ضعف أو بالأحرى هزل ايمانه الدينى . . . وبدأ يتطلب دائما اجابات علمية وعقلية على معظم التساؤلات التى تعن له .

وفى عصر الأزمة الاقتصادية التى تهصر المجتمع الانجليزى وتمتصره تصبح هذه التساؤلات العقلية على درجة كبيرة من الخطورة . . . لأنها فى محاولتها للبحث عن أسباب الأزمة وجدورها تتناول دعائم المؤسسة الرأسمالية وتوشك أن تهزها ان لم تعصف بها . هنا تظهر مدى الحاجة الى تأسيس بعد غير عقلى للأمور . . . ان لم يساهم مباشرة فى درء الكثير من التساؤلات فانه يوهن ولاشك الأساس العقلى المحض لهذا الموقف . ويحاول تأسيس بعد ميتافيزيقى ملء بالخاوف والتهويلات ان لم يفلح فى الاجابة عن هذه التساؤلات فانه يساهم على الأقل فى تمويه الأمور

وفي صرف نظر الجماهير عن معظم القضايا الرئيسية التي يمكن أن تدفعها الى التشكيك في المؤسسة والمواضع الاجتماعية المسيطرة او السائدة . ومن هنا فان مجموعة الكتاب التي تروج لمثل هذه الأفكار والتبازات تعد - برغم او في الحقيقة الى جانب خدمتها للصهيونية - فقد وقع ويلسون على احدى بيانات المنظمة الصهيونية كما ان هارولد بنتر يهودى ذو ميول صهيونية واضحة ، بصورة مباشرة او شبه مباشرة كما في حالة ايمس - احد الدعائم الأساسية للفكر والفن وبالتالي للمؤسسة المسيطرة . لأنهم بذلك يقفون موقفا واضحا ضد اى محاولة للتغيير الجذرى في هذا الواقع الاجتماعى . ويكرسون نشاطهم وعملهم الفنى والفكرى لتوطيد دعائم الواقع الراهن والوقوف ضد اى محاولة راديكالية لتغييره .

ولنتقل الآن الى آخر اعمال « الفارس » التي قدمها المسرح الجاد وهى مسرحية دايفيد ستورى (عيد الأم) التي تقدم الآن على مسرح « الرويال كورت » وتقدمها فرقة المسرح الانجليزى . وتؤكد هذه المسرحية استحالة ان يحتل قالب « الفارس » المسرحى نقدا اجتماعيا جادا ووجهة نظر فكرية واجتماعية ذات مغزى حقيقى ، وصعوبة التوفيق بين المضمون المسرحى الجاد واسلوب « الفارس » الهزلى . كما تشير من ناحية اخرى الى ان قالب « الفارس » يتطلب فى الحقيقة التضحية بالوقوف الاجتماعى والسياسى الواضح للفنان ، والا لم استطاع - كما تتطلب « الفارس » الجيدة - دغدغة احساس المتفرج والتمويه على قدرته على الحكم والتفكير .

والواقع ان مسرحية ستورى هى اكثر المسرحيات التي تعرضنا لها ثراء واحتمالا للتفسيرات الجدية . . ومن هنا فانها لم تستطع ان تحقق النجاح الواسع الذى تحققه الفارس المحكمة البناء عادة . لان ستورى ككاتب مسرحى جاد لم يرد التضحية بالمضمون الاجتماعى للنزحيته وانما اراد ان يصل بهذا المضمون الى قاعدة واسعة من الجماهير باستخدام شكل جماهيرى يلاقى بالفعل اقبالا واسعا على مشاهدته . . وفاته ان نوعية الجمهور الذى يقبل على « الفارس » تختلف الى حد كبير عن طبيعة جمهور المسرح الجاد . وان المشاهد يأخذ من اى عمل فنى عادة ما يريد ان يأخذه منه . . فقد يريد قارئ من الرواية ان تساعد على النوم ومن هنا تفوته الكثير من ابعادها . . بينما يريد مشاهد من مسرحية ان تضحكه وتسرى عنه فيغفل عما فيها

من ابعاد اجتماعية وفكرية ان كانت هناك او على الاقل يفوته قدر كبير منها . وان المساومة التي اراد الكاتب ان يحققها لم تجعل مستوى المسرحية بالقوة التي تجبر المشاهد على تغيير اتجاهه من العمل وتغير من زاوية رؤيته له . وحتى يتضح هذا علينا ان نتناول العمل ذاته بشيء من الایجاز .

تحاول مسرحية (عيد الأم) ان تحقق الى جانب الهدف التقليدي للفارس وهو التوعية الساخرة للحياة الداخلية لأسرة عادية وكشف الخبايا الكامنة وراء قناع المظهر المحافظ والخادع ، هدفا آخر أكثر عمقا وأهمية وهو رصد التغير الجذري الذي حدث في سلم القيم الاجتماعية الانجليزية بين جيلين ، والذي يعكس الكثير من التغيرات العميقة في تركيب المجتمع وتكوين مؤسساته . وتدور المسرحية في بيت أسرة آل جونسون . وهي مكونة من الأب الذي يتباهى بأنه يمت بصلة قرابة الى الدكتور جونسون واضع أول قاموس انجليزي والى ان بلدة الثقافة أصيلة في أسرته ، وهو مع ذلك عامل دهان . والأم التي تشحدر من اصلااب عائلة ارسطوقراطية عريقة شاهداها الأب الشاب الذي ذهب يدهن منزلهم وهي عارية في فراش نومها فدخل من النافذة ووقع في غرامها وضاجعها فوقعت بدورها في أسر فتوته الجنسية وتركت أسرتهما الفنية وهربت معه ، فما كان من أبيها الا ان حرّمها كلية من الميراث ومن هنا فقد قدر عليها وهي سليلة الأسرة الغنية ان تعيش حياة فقيرة طول حياتها مليئة بمرارة الندم والمباهاة بالتضحية في نفس الوقت . كما انها مولعة بان تؤكد كل لحظة عراقة اصلها الطبقي .

وللأسرة أربعة أبناء . . بنتان هما أدنا التي تحبها الأم لأنها تظن انها تشبهها وليلى التي لا تطيقها لأنها تشبه الأب في كل شيء . . وهي الآن تزرى بالأب بعد ان كبر وفقد قدرته التي سببتا في البداية ودفعتهما الى ترك نعيم أسرتهما الارستقراطية وتفضيل الحياة في جحيم الطبقة العاملة حيث كان هناك نعيم آخر تجد فيه الساوى والتعويض وهو الجنس . وللأسرة أيضا ولدان . . الأكبر هارولد وهو جندي في سلاح الطيران يهوى نماذج الطائرات وفيه شيء من الطفولة . والثاني جوردون وهو أفاق شديد الفحولة بوهيمى تفخر به الأم لذلك لانه يجسد لها شبابها والأسرة تعاني من الضائقة المالية وتقوم العلاقات فيها على اساس الحب / الكراهية . ومع ان الأسرة تعيش في احدى الشقق الشعبية

المؤجزة من الحكومة لدوى الدخول المحدودة ، فانها تحاول - خلافا لشروط العقد - تأجير إحدى غرف الشقة من الباطن حتى يساعدهم الايجار قليلا . . وهى تفعل ذلك فى مداراة وتستتر ، تشير السخريه والرثاء وتزود المسرحية بالعديد من المواقف والمفارقات .

ويؤجر شاب من هذه الأسرة تلك الغرفة ، وتأتى زوجته الشابة جودى قبله وتنتظره وهنا يأتى جوردون البوهيمى الذى يبدأ مباشرة فى اغراء الفتاة بطريقة فجأة ، وتهرب منه ولكنه يحكم عليها الحصار ويحدثها عن ضعفه ازاء النساء وعن أحلامه العاطفية التى يكتبها فى كتاب يقرأ لها منه بعض المقاطع . ولما لا يأتى الزوج فى تلك الليلة الأولى يصعد جوردون ويمضى الليلة معها وما ان يجىء الصباح حتى تعرف ان فحولته الجنسية لم تكسر فقط كل تردد جودى بل توقعها فى هواه . ونعرف بعد ذلك أن جودى توشك أن تكون هى التكرار المعاصر للأم مسز جونسون ، لأنها ابنة أسرة غنية غرر بها هذا الشاب فارير وتزوجها سرا على أمل أن يبتز من أسرته الموصرة مبلغا كبيرا فى مقابل طلاقها بتكتم من جديد . ومع انها هربت معه وتزوجته فانها على خلاف الأم لم تجد غضاضة فى خيائته فى الليلة الأولى . ويؤجر والدها الثرى مستر واثرتون مفتشا أو مخبرا بوليسيا خاصا للبحث عن ابنته ويتبع المخبر البوليسى بعض الخيوط حتى يصل الى منزل آل جونسون الذين يخفون بالطبع حقيقة تأجيرهم لاحدى الغرف من الباطن . وتعتقد الأمور وتستغل الأم الموقف لكسب المزيد من النقود من كل من الأب الثرى والمخبر البوليسى والزوج المحتال . ويجىء الدور على الأب مستر جونسون لي تجرب حظه مع جودى التى تعيد له شبابه المفقود. وتأتى أم جودى هى الأخرى فىأخذها الشابان جوردون وفارير الى الفرقة العلوية ويغويانها فتسلو لها اللعبة وتريد هى الأخرى أن تذوق طعمها . وتحل المشكلة بأن تعود جودى التى لم تتزوج بعد الى أسرته ولا مانع من استمتاعها بقدرة الرجال الثلاثة الجنسية كلما عن لها ذلك .

وتكشف المسرحية بصورة ساخرة عن التغير الجذرى فى القيم الذى حدث بين جيلين . فجودى التى تكرر قصتها اليوم قصة مسز جونسون القديمة تأخذ المسألة بصورة مختلفة تماما . بل أن مسز جونسون نفسها لو قدر لها أن تبقى فى طبقته القديمة لكانت صورة أخرى من والده جودى مسز واثرتون . وان انتقال مسز جونسون الى

طبقة أقل كان هو الدرع الذى حمى تقاليدھا القديمة فى قوقعة التعالى من التغيرات التى انتابت أبناء طبقتها وقيمهم . وتشير المسرحية أيضا الى أن تغير موقف انسان هذه الحضارة الغربية من الجنس - بفض النظر عن انتمائه الطبقي - ليس مجرد نوع من التحرر ولكنه علامة على تغير جوهرى فى فهمه للحياة وفى طبيعة العلاقات الانسانية والطبقية فيه . وان الحواجز الطبقيّة الكثيفة لاتزال ترى برغم قسرة التحرر او التساهل على المستوى الفريزى . وان الجنس يصبح القضية المحورية فى حياة المرأة عندما تجبرها ظروفها على أن تعيش بلا دور اجتماعى كبير ، ويصبح أيضا وسيلتها للانتقام من الرجل الذى أملى عليها هذا الوضع الاجتماعى الجائر . وبالتالي يفقد معظم أبعاده الانسانية باعتباره احد الصور العميقة للتعبير عن التواصل الانسانى بين ندين .

ومع جدية مسرحية دايفيد ستورى هذه أو بالأحرى جدية طموحاتها ، فانها لم تتمكن على الصعيد الفنى والفكرى معا من طرح كل ما كان باستطاعتها اثارته من قضايا لو قبض لها أن تظهر فى شكل فنى آخر ، لا يعتمد « كالفارس » على المفارقات السطحية . ولا يريد ان يحول التناقضات الاجتماعية والتحويلات التى انتابت القيم والعلاقات الانسانية الى أحداث فردية . هذا فضلا عن تضمن المسرحية للكثير من المواقف الزاعقة والأحداث غير المبررة واحتوائها على شخصيات غير موظفة فنيا أو فكريا الا فى اجزاء قليلة من المسرحية ومن هنا أصبحت فى بقية اجزاء المسرحية عبئا ثقيلا على العمل .

اكتوبر ١٩٧٦

لندن

تغير الحساسية الفنية وأزمة المؤسسة المسرحية

كثيرة هى أحداث الواقع الثقافى ومتنوعة ، ولكن خلف كثرتها وتنوعها ثمة ظاهرة أو نعمة أساسية تتردد بالحاح واهنة تارة واضحة أخرى وهى ان هناك تغيرا واضحا فى الحساسية الفنية لم يقيض له ان يجد من يستوعبه أو من لديه البصيرة القادرة على استشراف ملامح الحساسية الجديدة واصطياد اجنتها وهى لانزال ندرا شاحبة فى الأفق البعيد . وان هناك أزمة تعاني منها المؤسسة البرجوازية فى مجال الثقافة والفكر والسياسة على السواء .

ومن يتأمل وقائع المشهد الثقافى هنا يلمس تفاصيل هذه الأزمة خلف واجهة الأحداث . . فلأول مرة تدير إنجلترا حكومة ليست لديها أغلبية برلمانية ، ولم يصوت لها فى الانتخابات العامة سوى ٢٨٪ من الناخبين الذين يؤسوا من لعبة تناوب الحزبين دون معالجة أى منهما لأدواء المجتمع الجذرية . وقد انعكس هذا على الحزبين الكبيرين هنا فى صورة صدوع داخلية عديدة تعكس أول ما تعكس مدى حدة الأزمة التى تعاني منها المؤسسة البرجوازية وقد ضعفتها رياح الأزمة الاقتصادية العاتية . وفى محاولة لتغيير جو هذه الأزمة الخائقة تجرى هنا الاحتفالات باليوبيل الفضى لتولى الملكة اليزابيث الثانية العرش هنا عام ١٩٥٢ . . احتفالات تستهدف استعادة ثقة الشعب فى مؤسسته وانتهاز الفرصة لاجراء عمليات شد الوجه والتجميل المطلوبة التى قد

توهم المواطن العادى برساخته مؤسسة البرجوازية ونسبته أن رياح
الأزمة توشك أن تزعزع معظم دعائم ودعاوى هذه المؤسسة .

وإذا كان هذا اليوبيل الفضى قد زود المؤسسة السياسية بفرصة
ذهبية تشغل الراى العام وتستثير عواطفه من خلال العودة به الى
التواريخ القديمة ، وإعادة طبع الصحف القديمة الخاصة بأحداث
زواج الملكة وتويجها فيما يسمى « بالصحف الملكية » فإنه لم يزود
المؤسسة الثقافية بأى حل لأزمته . . صحيح أن هناك برامج لحفلات
موسيقية تعقد بهذه المناسبة ، أو لمعارض فنية تتواقت معها لكن أزمة
المؤسسة الثقافية ليست فى افتقارها الى المناسبات أو قاعات العرض
والاحتفال وإنما فى افتقادها للأعمال القادرة على التعبير عن تغير
الحساسية الفنية .

فالمسرح مثلاً يحتاج الى موجة جديدة كتلك التى انطلقت فى منتصف
الخمسينات عند عرض مسرحية جون أوزبورن (انظر وراءك فى غضب)
ولأنه يفتقر الى هذه الموجة فإنه يحتفل بمرور خمسة وعشرين عاماً
على بداية نشاط أوزبورن المسرحى أو ببوبيله الفضى هو الآخر -
وماحدث احسن من حد - كما يقول المثل المصرى . وقد كتب أوزبورن
مقالة ضافية بهذه المناسبة يروى فيها ذكرياته عن سنوات بدايات
المسرحية . . عن طبيعة المناخ الحضارى والثقافى الذى رافق تفتح
على عالم المسرح . . عن تغير القيم الذى حدث فى الخمسينات والذى
ترك بصماته على الجيل الذى تفتح وعيه للحياة فى هذه الفترة . . عن
أولى تجاربه العاطفية . . وأول تجربة جنسية له . . باعتباره هذه
التجارب جزءاً من تكوينه النفسى والانفعالى . . ثم عن عمله مع إحدى
الفرق المسرحية الاقليمية وراء الستار ، وكيف قاده هذا العمل
الى التفكير الجدى فى التعبير عن تجربة الخمسينات واقتناص أجنة
الحساسية الفنية الجديدة التى قدر لها أن تسيطر على الواقع الأدبى
لأكثر من عقدين من الزمان . وبعد أن بلور رؤاه فى مسرحيته الأولى
كان عليه أن يجاهد ليحول هذه المسرحية الى عرض درامى يفتح الطريق
إمام جيله من كتاب المسرح ، ومن هنا فإنه يتحدث فى مقاله تلك عن
تجربة مسرح (الرويال كورت) الذى قدم أعمال هذا الجيل الجديد
وعن العقبات والصعوبات التى واجهت هذا المسرح من المؤسسة الثقافية
ومن الحركة الأدبية على السواء .

لكن ذكريات أوزبورن ، وان سجلت معالم التغير في الحساسية في الخمسينات ، لا تستطيع أن تكشف ملامح التغير الجديد ، فقد أصبح أوزبورن الآن أحد اعمدة المؤسسة الثقافية التي بدأ حياته ضدها . ومن هنا فهو يدافع عن المؤسسة الراهنة وان كان يعي كفنان طبيعة الأزمة التي تحس بها . وقد دفع هذا الوعي بالأزمة فناني المسرح هنا الى البحث عن مخرج من خلال الترجمة ، وهي الوسيلة التقليدية لبعث الحياة في الواقع الثقافي كلما نضبت روافد الابداع المحلية . فقدم المسرح القومي (الكاميللو) نكارل جولدوني الايطالي و (قوة العادة) لتوماس برنهارد النمساوي و (حكايات من غابات فيينا) لأودن فون هورفات النمساوي في شهر واحد ، بينما قدم مسرح شكسبير الملكي (ايفانوف) لتشيوخوف و (العالم القديم) للكاتب الروسي اليكسي اربازوف ، وقد صحب تقديم بعض هذه الأعمال المترجمة وخاصة العاملين النمساويين ضجة ثقافية تستهدف ملء الحركة المسرحية بقضية التجريب ، أو اعادة اكتشاف كاتب لم ينل حقه من الاهتمام كما هي الحال مع هورفات الذي أريد له ان يكون قرينا لبريخت واستقدم الممثل والمخرج الألماني الشهير مكسميليان شيل لاجراج مسرحيته على المسرح القومي فوظف كل امكانيات هذا المسرح الجديد المتقدمة لابهار المتفرج والاستحواذ عليه .

وحتى المسرحية الانجليزية التي ظهرت في العام الماضي والتي حصلت هذا الشهر على جائزة افضل مسرحية انجليزية في عام ١٩٧٦ وهي (اسلحة السعادة) لهوارد برينتون لا تحل هذه الأزمة بقدر ما تعبر عنها . . ليس فقط لأن موضوع المسرحية الرئيسي يبلور بعض أبعاد الأزمة عندما يصور المجتمع وكأنه يوشك على الانفجار ، ولكن أيضا لأن افراطها في استخدام امكانيات خشبة المسرح القومي المتقدمة يشير الى حالة من العقم الفني تؤكد الاحالات النظرية العديدة التي تثقل المسرحية ، واللجوء الى الانماط لا الشخصيات الانسانية في التعبير عن الموضوع الذي تتناوله . اذ تقدم المسرحية من خلال أسلوب يعتمد على تتابع المشاهد صورة واقعية للحياة في المناطق الفقيرة من لندن . صورة تنطوى على بذور اضطراب وشيك وتؤكد استحالة استمرار الأمور على ما هي عليه . . فقد أغلقت معظم المصانع في المنطقة بسبب الأزمة الاقتصادية ، واخذ عدد من الشبان المتعطلين الضائعين يرتكبون الجرائم في صورة عبث برىء يسلون به أنفسهم ، وكف الجنس عن استيعاب طاقتهم الزائدة ، لأنهم يفتقرون الى عمل يبرر وجودهم

ويحققون من خلال انفسهم .. اذن فالحل المطروح امامهم هو الثورة .. ولكن المسرحية تنفى هذا الحل من خلال عرضها لتجربة فرانك ، وهو مهاجر تشيكي يعيش في هذه المنطقة الفقيرة بعد ان هرب من تشيكوسلوفاكيا .. وتستعرض من خلال تجربته التي كان لها ذات يوم مجد وتاريخ التناقضات المستهلكة والمتهافة للثورة الاشتراكية من خلال الاستخدام الجاهر للاستالينية ولمأساة الحرية الفردية .. ومن خلال محاولة احدى الفتيات اللائى كن يعملن فى المصنع المفلق جر هذا المهاجر التشيكي الى حياة التجمعات العمالية الصاخبة يسرد تجربته التي تستهدف نفى احلامهم .. وما ان تنهار احلام هؤلاء الساخطين حتى يلجأوا الى الحل التقليدى وهو الهرب الى الريف الذى تصوره المسرحية صحراء جليدية قارسة فى نوع من افلاق الدائرة وتكثيف سوداوية الموقف .. وبانفلاق هذا الطريق التقليدى تصرخ المسرحية بان الواقع لا يطاق وان كل الحلول التقليدية لم تعد مجدية .. لذلك قلت ان (اسلحة السعادة) لا تحل الأزمة بقدر ما تعبر عنها .

فان الحل .. لا حل سوى المزيد من الهرب الى الماضى واعادة النظر فيه ، فقد اكتشفت البرجوازية ان النقد الشديد لسلبيات النظام البرجوازى هو اسلم الطرق للمحافظة على جوهر النظام .. هذا ما اثبتته لها تجربة « ووترجيت » التي استهدفت اقناع العالم ان الخطأ ليس كامنا فى النظام وانما فى الأفراد .. لهذا حاولت انجلترا أن تجد لها ووترجيت خاصة بها فى فضائح الليدى فولكندر سكرتيرة رئيس الوزراء السابق ويلسون وعشيقته والتي كانت تدير سياسات الحكومة وسياسات حزب العمال على السواء . وان لم تكف هذه الفضائح فلتفتح أسواقها لتتاح عملية تبكيت الضمير التي تنتاب أمريكا الآن على سنوات الارهاب الماكارثى والتي كان نتيجتها هذا الكتاب الشهادة (الزمن الوغد) ليليان هيلمان ، وفيلم وودى آلان (الواجبة) .. وكتاب ليليان هيلمان هو فى الواقع واحد من أهم الكتب التي صدرت هذا الشهر .. لأنه يكشف لأول مرة مدى است شراء الارهاب المكارثى وحجمه ، ويزيح الستار عن حقائق عمليات بيع الأصدقاء وشراء النجاح الاجتماعى وتوزيع الاتهام على الأعداء أو زملاء المهنة وقد تحولت كلها الى سرطان كريبه يلتهم أفضل مواهب الثلاثينات والأربعينات فى كل ميدان ويصيب بعضهم بعقد لم يبرءوا منها حتى الآن بينما قاد البعض الآخر الى الانتحار أو الانهيار العصبى أو الموت بالسكتة القلبية وأدى بالعدد الكبير منهم الى الكف عن العطاء أو هجرة أمريكا كلية . ويحكى لنا عن القائمة

السوداء .. قائمة الذين رفضوا الاعتراف أو بيع الأصدقاء أو الاستسلام
للأرهاب المكارثي .. وكيف ظلت تطارد المدونين عليها - أكثر من ٢٠٠ فنان
وكاتب أمريكي ، حتى أواخر الستينات في رفقهم وحياتهم داخل أمريكا
وخارجها . وإذا كان هذا الكتاب الهام قد أتيح له أن يظهر ضمن تيار
الموجة النقدية الكاسحة التي تنتاب الضمير البرجوازي وتحاول أن
تحل أزمة المؤسسة البرجوازية فإنه ينطوي بين صفحاته على أكثر من
دليل على استحالة حل هذه الأزمة داخل نطاق المؤسسة البرجوازية
ودون الثورة الشاملة عليها .

لندن

فبراير ١٩٧٧

طقوس الحب والحياة على المسرح الانجليزى

لابد لأى حديث عن الوضع الثقافى فى انجلترا أن يبدأ بالمسرح . ليس فقط لأن المسرح هو العالم الفسيح الذى تحس انجلترا انها لا تزال سيده ، وانها انجبت للبشرية أعظم عمالقتها . ولكن أيضا لأن فى لندن ٤٦ مسرحا كبيرا و ١٤٠ مسرحا تجريبيا وناديا للمسرح وثلاثة مسارح للهواة ، فضلا عن ١٣٠ مسرحا فى ضواحي لندن - ناهيك عن المسارح المتعددة فى اكسفورد وكمبريدج وليدز ومانشستر وغيرها من المدن الكبيرة والصغيرة - هذا عن لندن وحدها ، أكثر من سبعين مسرحا أو عرضا تقدم على خشبة المسرح اللندنى وحده كل ليلة . كيف يمكن لعين غريبة أن تدلف الى هذا العالم المترامى الأطراف ؟ وإى دليل يمكن أن يقود خطواتها فيه ؟ بدأت أسأل والسؤال عصا الفريب ومتكاه ، ما هى أهم المسرحيات التى تعرض على خشبة المسرح اللندنى هذه الأيام ؟ ! وبدا سؤالى غريبا ، كيف يمكن لشخص أن يحيط بكل ما يعرض على المسرح اللندنى . مهما كانت درجة اهتمامه بالمسرح وشفقة بعروضه . . ان هذا عالم واسع لا يمكن أن يجد عند واحد مفتاحه . . ولكن ثمة مجلة أسبوعية همها أن تجيب على مثل سؤالك هذا هى (ماذا فى لندن الآن) أو (ماذا يقدم فى لندن) وبحثت عن هذه المجلة ، ووجدت فيها تفاصيل ما يقدم فى كل هذه المسارح العديدة التى أحصيتها قبل سطور . . . ومع التفاصيل بدا الاختيار صعبا . . كان هناك موسم لأعمال موليير تقدمه الكوميدي فرانسيس على المسرح اللندنى بمناسبة مرور ٣٠٠ عام على وفاة موليير فى (الأولدفيتش) وكان هناك اخراج جديد (لماكبث) الأولدفيك ومسرحيات عديدة لشكسبير بمناسبة اقتراب عيد

السنوى .. كانت هناك (ريتشارد الثانى) و (سيدان من فيرونا)
و (روميو وجولييت) وقراءات من الشعر الشكسبيرى ولكنى آثرت
أن أشهد شكسبير فى ستراتفورد - قريته - حيث يقدم فى عيده السنوى
فى شهر مايو اخراج جديد لعدد من مسرحياته كل عام .. وكان هناك
عدد من المسرحيات الشهيرة التى شهدنا بعضها فى القاهرة مثل (بيت
الدمية) لأبسن و (يرما) للوركا ومسرحيات ليوجين أونيل (الامبراطور
جونز) وتينيس وليامز ومسرحية تجريبية لأربال هى (طقوس من أجل
القاتل الأسود) فضلا عن أكثر من عشر مسرحيات من ذلك النوع ندعوه
عندنا بالمرح الشامل الذى يسمى هنا بالمسرحيات الموسيقية ويوشك
هذا الاسم أن يصبح جنسا مسرحيا له خصائصه المتميزة كالجناس التى
عرفناها من قبل من كوميدى وتراجيديا وفارس وميلودراما ويرليسيك
وغيرها .. والرفيو هو عمل مسرحى يتكون من مزيج من الحوار والرقص
والفناء ويستهدف عادة السخرية القائمة من الأحداث أو العادات
أو الأفكار السائدة ... وينطوى دائما على نغمة من النقد الحاد ..
وتحت هذا الجنس المسرحى الجديد .. لكن كيف يمكن أن اختار
واحدة أو اثنتين من بين أكثر من عشر مسرحيات من هذا النوع وحده
تعرض على المسرح هنا .

وبدأت أبحث عن مقياس آخر ، وقلت فلأأخذ من مدة عرض
المسرحية مقياسا ... وكان بين هذه المسرحيات الشاملة (الرفيو) ثلاث
مسرحيات تجاوز ما قدم من عروضها الألف عرض وبالطبع لم أجعل مدة
العرض مقياسى الوحيد لأننى لو فعلت ذلك لكان على أن أبدأ بمسرحية
أجانا كريستى (المصيدة) التى دخلت منذ شهور عامها الحادى
والعشرين - وكانت هذه المسرحيات الثلاثة هى (هير - شعر)
و (أوه كلكتا) و (يسوع المسيح أعظم نجم) وبدأت بمسرحية (شعر)
ليس فقط لأنها أطول هذه المسرحيات عرضا فقد تجاوز ما قدم منها
١٧٠٠ عرض ، ولكن أيضا لأننى كنت قد سمعت وقرأت عنها من قبل
ذلك كثيرا ... وذهبت الى مسرح شافتبورى الذى تعرض فيه مسرحية
(شعر) ، ولأول وهلة فاجأتنى أسعار الدخول .. كنت قد سمعت
عن ارتفاع أسعار المسرح فى إنجلترا لكننى لم أكن أتصور أن هذا يعنى
أن تحتاج الى أكثر من جنيه لنحصل على تذكرة أعلى المسرح وإذا
حلمت بأن تجلس فى مقدمة الصالة فإن التذكرة الواحدة هناك تكلفك
ما يقرب من أربعة جنيهات - وهو مبلغ يكفى لايجار غرفة مؤثثة فى

اكسفورد لمدة اسبوع على سبيل المثال .. لكن ماذا يمكن ان تراه بعد ان تدفع هذا المبلغ الكبير .

ما ان تدخل الى المسرح حتى تشعر بانك غريب وسط هذا الجمهور من الشباب والفتيان الصغار بانك اجنبي في عالم من الشباب المتهج بنفسه ، المحتشد في حفل خاص به ، يشعر بخصوصية هذا الحفل ولا يعبا بالمطفلين على عالمه من امثالى الذين لاتزال فكرتهم عن المسرح مدثرة بمهابة الطقوس الاغريقية القديمة . ان مفهومهم عن المسرح جد مختلف انه اقرب الى قاعة الرقص منه الى المسرح التقليدى .. صحيح ان المسرحية تعرض من حيث المكان في مبنى مسرح تقليدى يصطف المشاهدون امام حائطه الوهمى الرابع ، ولكن ذلك لأنها لم تستطع ان تشيد لنفسها عمارتها المسرحية الخاصة بعد ومن هنا فانها تحاول - قدر الامكان - ان تجرى بعض التجديدات والتبديلات في العمارة المسرحية التقليدية . فازالت جوانب خشبة المسرحية نهائيا ، ربما لكى تقضى على فكرة الحائط الرابع تلك ، وخفضت من ارتفاع خشبة المسرح التقليدى قدر الامكان عن ارضية الصالة حتى يصبح المسرح اقرب الى ساحة المرقص الحديث منه الى شكل المسرح التقليدى .. وفي العمق في يمين المسرح ثمة هيكل لعربة او لقاطرة حمراء تجلس عليها فرقة الجاز الموسيقية .. اما بقية ساحة المسرح او المرقص الواسعة الفارغة فهى مطلية بلون رمادى كامد اقرب الى لون اسفلت الشوارع .. وفوقها كتبت الكثير من العبارات المكتوبة هنا على اسفلت الشوارع مثل - ممنوع وقوف السيارات هنا .. اتجه شمالا .. لا تعبر من هنا .. اتجه الى اسفل ببطء .. هذا الطريق اتجاه واحد .

فوق هذه الأرضية المليئة بالأوامر والنواهي ، أو فوق أرض الشارع - الواقع - الأوروبي الراهن تدور هذه المسرحية .. وما ان تطفأ أنوار الصالة ، لا أقول وما ان تضاء أنوار المسرح لأن أنوار المسرح مضاءة من البداية ، حتى ينطلق ضجيج موسيقى زاعق يصم الآذان ، هذا الضجيج الموسيقى الزاعق هو ما يعتبره بعض النقاد هنا حاجزا صوتيا خاصا تبدا به (هير) تحدياتها الصارمة لهذا العصر ، وللجمهور الذى تربى على الموسيقى الهادئة والعروض المسرحية الرصينة ، وهو في نفس الوقت لحن داع للجمهور الجديد الذى تخاطبه (هير) والذى يحيا إيقاعا مغايرا ويعبر عن نفسه بشكل مختلف .

والمرحبة كلها هي محاولة هذا الجيل للتعبير عن نفسه ، بإيقاعه الخاص وتصوره الخاص وأسلوبه الخاص .. وهي لذلك توشك ألا تكون مسرحية بالمعنى الذى الفناه للمسرحيات .. انها احتفال ذاتى خاص من احتفالات هذا الجيل الجديد من الشباب ، اذ تحس ان أبطالها يتفنون بأنفسهم ، وأنهم مبتهجون بالعرض وبالعامل وكأنهم لا يعملون ولا يمثلون بل يستمتعون بالعرض ويمارسون عبره طقسا من طقوس حياتهم وبهجتهم واحتياجاتهم معا .

وبهذا فانك تخال نفسك معها فى منتدى ليلى لشباب هذا الجيل وليس فى مسرح . الموسيقى الصاخبة تعزف ، والرقص والغناء التلقائيان يدوران .. فالمسرحية تريد دائما ان توحى لك بهذه الانفتاحة وهذه التلقائية التى تلى بها احساسك بأنك امام عمل مسرحى مرسوم ، ولكن تلقائياتها هذه هي التلقائية المنظمة او التلقائية المحسوبة ، التى تعقد توازنا دقيقا بين نزوعها الى ايهامك بهذه التلقائية المتفجرة ، ورغبتها فى الحفاظ على جماليات العرض المسرحى الجديد الذى تقدمه ... وعلى خط هذا التوازن الدقيق تدور كلها حول محور واحد هو البحث عن معبود دينوسيوس جديد ينطلق من الاحتفال به مسرح جديد كما انطلق المسرح اليونانى والمسرح الأوروبى - من احتفالات دينوسيوس القديم .. والمعبود الجديد الذى تقدم المسرحية صلواتها فى محرابه اقرب الى آلهة الزنوج البدائية وصلوات المسرحية له تدور على الايقاع الزنجى السريع العنيف ، وتتخذ من (الشعر) طوطما لهذه العبادة الجديدة .

لكن ما الذى تنطوى عليه هذه الصلوات الجديدة التى يمزج فيها العنف بالصخب بالثورة بالجنس بالاحتجاج بالاستسلام بالتمرد بالطهارة والعودة الى كنه الدين المسيحى تارة والى كنه الطبيعة اخرى ، بكل شيء ؟ .. هل يمكن أن نعتبر هذا الخليط المدهش من المشاهد والاستعراضات والأفنيات ثورة احتجاج على الحضارة الغربية فى لحظة من لحظات ضعفها وتحللها ؟ لا اظن ذلك ، فهذه المسرحية ليست صرخة احتجاج على العصر أو الحضارة - برغم كل ما فيها من تهكم مرير على كل شيء - ولكنها الابنة الطبيعية لهذا العصر ولهذه الحضارة ، انها العمل الذى اندغم فى العصر واستعار ايقاعه ورؤيته . انها تدور فوق ارض هذا وبعد تسليمها الضمنى - كما تقول ارضية المسرح - بكل اوامره ونواهيه - انها تنطلق من فوق ارض الشارع الأوروبى ، تسخر من كثير من قيمه ونواهيه ولكنها لا تجد مناصا من تشييد جدرانها والحلم

بمستقبلها فوق ارض هذا الشارع نفسها ، وهى تعلم أن الحضارة الأوروبية قد وصلت مؤسساتها الى درجة من الرسوخ والتفسيخ يصعب معها تغييرها او التمرد المجدى عليها - ومن هنا كان تسليمها بكل هذا الواقع وانطلاقها فوق اوامره ونواهيه لتشييد حلمها الجديد . وتبدأ المسرحية هذا الحلم من التسليم بأن الحضارة الأوروبية - برسوخها وتفسخها معا - لم تترك للجيل الجديد نطاقا كبيرا للممارسة حريته خلاله . كل شيء يسير كما هو وليس لك حق تغييره - النطاق الوحيد المسموح لك بممارسته حريتك الخاصة فيه لا يتعدى نطاق جسدك ذاته - انه الشيء الوحيد الذى لك مطلق الحرية فيه . . تستطيع ان تستمتع به ، تؤله ، تدمره ، تحافظ عليه ، كما تشاء . وبهذا الجسد وداخله وحده تستطيع ان تمارس ثورتك واحتجاجك وتمردك وكل شيء . ولذلك فان اعنف تهجم وتهكم فى المسرحية هو على هؤلاء الذين يريدون ان يمدوا نطاق قوانينهم واوامرهم ونواهيمهم الى داخل هذا الجسد نفسه ان اعنف ما توجهه المسرحية من هجوم هو لسانى حرب فيتنام الذين يسوقون الشباب الأمريكى اليها مقررين بذلك مصير جسده . او بالأحرى ، حاكمين على هذا الجسد بالاعدام ، او على الأقل بالحرمان من الحرية التى ينبغى ممارستها بنفسه ولنفسه . ثم تؤكد هذا المعنى مرة أخرى باحتفائها الشديد بالحب كقيمة من أسمى قيم الحياة وأجدرها بالتقدير . . والحب عند (هير) والجنس شيء واحد . . أو بالأحرى أن الحب والجنس وجهان مختلفان لجوهر واحد هو الحياة ، الحياة المليئة بالحب والسلم والتلقائية والسعادة . الحياة التى تحلم (هير) بصياغة جديدة لها تمزج فيها بدائية الحضارة الزنجية بتحرر - ولا أقول يتحلل - الشباب الأوروبى . ومن هنا فان (هير) كحلم تشير الى الروح الزنجى ، أو الى نقطة الروح الزنجى فى أغوار الشباب . وربما لهذا تحرص (هير) على أن يكون بين إفریق ممثليها عدد كبير من الزوج والزنجيات - تصوغ من خلال المزاوجة الدائمة فى مشاهد الحب والجنس ، بينهم وبين بقية الشباب الأوروبى فكرتها عن ضرورة اللقاح بين تلك الحضارة الأوروبية التى أوشك الحاحها على العقل وحده وتضخم الطابع الحساسى فيها ان يقضى على قلبها الذى اصابه الضعف والوهن منذ زمن طويل . . وبين تلك الحضارة الزنجية التى تتفجر حسا وتوهجا وتلقائية . . والتى يستطيع تدفقها الحسى ان يقبل الجسد الأوروبى الضامر من مهاوى الاعتماد على العقل وحده ، حتى أوشك ان يضعف فى طريقه بالجسد والحياة وبالحياة كقيمة جسدية قبل كل شيء آخر .

هذا ما تنطوى عليه في اعتقادي صلوات هذه المسرحية الجديدة . .
انها تنطوى بالطبع على تحقير للقتل وعلى ضيق بالكثير من القيم
والمواضعات الاجتماعية . وعلى حس قوى بالتفاؤل تعرب عنه أغنياتها
الختامية « ولكن ستشرق الشمس » ودعوتها الى الجمهور للرقص معهم
على ايقاع هذه الأغنية الصاخبة المتفائلة معا ، ولم يلب هذه الدعوة — ليلة
أن شاهدت المسرحية — سوى عدد قليل من الشباب الصغار . هذا
العدد القليل من الشباب الذين صعدوا الى المسرح وواصلوا الرقص
مع فريق المسرحية ، هم الذين استطاعوا أن يخترقوا الحاجز وان يندغموا
في حلم (هير) وفي واقعها معا . . واذا أشار عدد هؤلاء الشباب الضئيل
الى شيء ، فالى ان الدعوة التي تدعو اليها (هير) من خمس سنوات
لا تزال دعوة طبيعية ، تفعل اثرها ولكن ببطء شديد ، ولن تستطيع
الأيام وحدها أن تحكم على هذه الدعوة أو عليها .

بعد مسرحية (هير) شهدت (أوه كلكتا) . . وهي ديفيو آخر من
نفس النوع . . ولابد من البداية أن أشير الى انه ليس ثمة أى علاقة
من بعيد أو قريب بين اسم المسرحية وبين المدينة الهندية المعروفة
بهذا الاسم . . ولكنه مجرد اسم لا معنى له كما أن اسم (هير) هو
الآخر لا معنى له ولا علاقة مباشرة بينه وبين المسرحية . . ومع ان الأغنية
الأساسية في المسرحية اسمها (أوه كلكتا) كما أن الأغنية الأساسية في
(هير) اسمها هي الأخرى (هير) الا أن الاسم في حد ذاته لا معنى له . .
وقد تناولت المسرحية نفسها مسألة الاسم هذه في داخلها مؤكدة على
انه مجرد اسم لا معنى له .

هذه فقط ملاحظة عابرة أردت أن ابديها قبل أن أتحدث عن
المسرحية ذاتها . وهي مسرحية لا نستطيع فهمها جيدا بغير فهم (هير)
لأنها تسير ببعض الخطوط التي طرحتها (هير) الى نهاياتها ، وتغالى
في ذلك الى حد الشطط أحيانا ، والابتدال أخرى . واذا كنت قد اكتفيت
بتحليل (هير) لأنه قد سبق أن كتب عنها في العربية عدة مرات وعرضت
هذه الكتابات العربية لأحداثها . فانها لابد قبل أى تحليل لمحتوى
(أوه كلكتا) أو لمبناها أن أتحدث عن جزئيات العرض وتسلسلها ، لأننى
أظن أن أحدا لم يكتب من قبل بالعربية — بالطبع — عن هذه المسرحية .

ومسرحية (أوه كلكتا) مكونة من فصلين يتكون أولهما من ثمانية
مشاهد وثانيهما من ستة مشاهد والمشاهد كلها — كما في (هير) — من

الاييسودى . . كل مشهد يوشك أن يكون مستقلا ، يوحى عدم ارتباطه
بالمشاهد السابقة او اللاحقة بشيء من التفكك ولكنه يشارك بدور ما في
بلورة المحتوى العام للمسرحية وفي صياغة المناخ واحداث التأثير الذى
تبتغيه . ولكل مشهد من هذه المشاهد عنوان خاص به . ولنبدأ بالمشهد
الأول وعنوانه (خلع الثياب) وهو عبارة عن رقصة لكل فريق المسرحية
على انغام اغنية الغرض الأساسية (اوه كلكتا) وهم يرتدون ارواب الحمام
التقليدية ، ويبدأون بالتدرج في تعرية اجسادهم ويستمر هذا العرى
التدرجى في التساعد مع اللعب بتشكيلات الحركة والاضاءة جماليا حتى
ينتهى المشهد بالعرى الكامل . . . وبعد الاظلام تظهر خلال استخدام
خاص للفانوس السحري يسمى (بالنافذة المفتوحة) بعض الصور
والرسوم التى تمهد لظهور لافتة المشهد الثانى بعنوان (الاهانات اللذيذة)
وهو مشهد تمثيلى خالص لا رقص فيه ولا غناء ، ويتم بملابس تنتمى
الى القرون الوسطى ، يدور بين شاب استدرج فتاة الى قلعة من قلاع
هذا العصر وحاول بخدعة ما أن يقيدها الى الحائط وان ينتزع ثيابها
ويعتدى عليها . وعندما يفعل تصرخ الفتاة وتسب وتعترض . وفجأة
يقيد الشاب هو الآخر الى كرسي بعيد فتتراخى الاهانات ويحل محلها
نوع من المطارحة التى تكشف عن التناقض بين الرغبة الحقيقية
وما يفرضه عليها المجتمع من كوابح . وتكشف عن الجانب اللذيد في
هذه الاهانات التى يفرض علينا المجتمع مقاومتها بعناد حتى تتحقق
للفرد تلك السلامة الداخلية التى تنهض على التوازنات الدقيقة بين
رغباته الفعلية وما ينبغى عليه أن يسلكه في المجتمع حتى يحظى باحترام
هذا المجتمع له . وبعد هذا يبدأ المشهد الثالث بصورة للشاعر
الانجليزى جون دون (١٥٧٣ - ١٦٣١) تحتها أبيات مقتبسة من شعره
ولكن بشيء من التعديل . . وعنوان هذا المشهد (مع مدرسته تلك ،
فليذهب الى الفراش) والمشهد كله عبارة عن اعداد لاحدى قصائد
جون دون تغنيها تلك المدرسة التى تتحدث عنها هذه القصيدة وهى
عارية تماما ومضطجعة على (صوفا) فى زاوية المشهد - فى محاولة من
المسرحية لأن تكشف ، حتى فى نص لهذا الشاعر الانجليزى اللاهوتى
الذى رسم كاهنا والحق كقسيس ببلاط جيمس الأول وامتلات أشعاره
بالعظات الاخلاقية والصلوات الصوفية التى تعد من اعظم الاشعار
الميتافيزيقية فى القرن السابع عشر ، ان تكشف حتى فى نص عن هذا
الشاعر بعدا جنسيا واضحا . . واذا كان الأمر كذلك ، فلا بد كما يقول

عنوان المشهد الرابع (ان نجيب كل الاجابات الصادقة) وهو مشهد تمثيلي بين اسرتين تزور أحدهما الأخرى ، ويكشف المشهد عن طريق الصدفة في الحوار اللعب بالالفاظ المزدوجة للكلمات والكنيات عن البعد الجنسي خلف واجهة التهذيبات التقليدية والأحاديث الرسمية ، وعن ان الكثير من التقاليد الأوروبية تنطوى على نزعات جنسية تم احباطها أو تحديها - أما المشهد الخامس فهو مشهد غنائى عنوانه (حاشية على خمسة خطابات) وهو عبارة عن خمسة ممثلين كل منهم يقدم اعدادا غنائيا لخطاب من الخطابات التى ترسل الى محررى أبواب المشاكل فى الصحف وتعرض لمشاكل القراء . . أو هى خمسة أصوات فى أغنية واحدة عنوانها (عزيزى المحرر) وفى القسم الأول من المشهد نتعرف على خمسة خطابات من الخطابات التى ترسل الى (عزيزى المحرر) فى الثلاثينات من هذا القرن . أما فى القسم الثانى من المشهد يؤديه نفس الممثلين فننتعرف على خمس خطابات أخرى تلقاها (عزيزى المحرر) عام ١٩٧٣ . . ومن خلال الهوة الفظيعة بين طبيعة لغة ولهجة ومشاكل خطابات الثلاثينات وخطابات السبعينات . . . تبرر المسرحية الاتجاه نحو العرى فى المجتمع الأوروبى ونحو الصراحة فى معالجة قضايا الحب والجنس فيه . وفى المشهد السادس (اسم الفاعل : اسم المفعول) وهو عنوان مستمد من قواعد النحو نجد محاضرة من طراز غريب عن أنواع العلاقات الجنسية وعن بعض مظاهر الانحراف والشذوذ فى هذا المجال . أما المشهد السابع (ملابس الامبراطورة الجديدة) فانه يوشك أن يكون تكرارا لما يريد أن يقوله مشهد الخطابات ولكن بشكل آخر . انه يعقد مقارنة بين ملابس القرون الوسطى وملابس الامبراطورة الجديدة . . أى امرأة العقد الثامن من القرن العشرين . وهو لا ينكر ان ملابس الامبراطورة القديمة كانت مثيرة للفرائز كملابس الامبراطورة الجديدة . بل ربما يميل الى أن الملابس القديمة كانت أكثر إثارة بقدر ما كانت أكثر مغالة فى الاحتشام . ولكن الملابس الجديدة عنده أكثر صراحة ومباشرة وبالطبع عريا . وبعد هذا يجيء المشهد الأخير فى هذا الفصل ، وهو مشهد يوشك أن يكون بلورة غنائية استعراضية لكل ما انطوت عليه المشاهد السابقة من تلميحات فهو استعراض كامل العرى مصحوب بأغنية (اكان الأمن طيبا بالنسبة لك أيضا) . . . يتم فيه مزج شاعرى بين الرقص والبالية البنتوميم والغناء ، وينتهى به الفصل الأول من المسرحية .

وببدأ الفصل الثاني بأغنية راقصة أخرى عنوانها (الكثير ... حالا) وهو مشهد يتصاعد فيه ايقاع المسرحية نحو المزيد من الصراحة الصادمة في الكلمات والحركات يوشك معها أن يكون نوعا من عروض البرتوجرافيا ، ولكنه نوع خاص لا يركز على الاثارة بقدر ما يتجه الى الاهتمام بالتشكيلات الجمالية العارية التي تتقطع معها الانفاس كما يقول ناقد الصنداي تايمز ، والذي يمهّد لأكثر مشاهد المسرحية شاعرية وجمالا وهو مشهد (واحد لواحد) وهو عبارة عن رقصة بالية لراقصتين - راقص وراقصة - عاريين تماما وتدور الرقصة حول العلاقة بين الرجل والمرأة في مختلف درجاتها ومستوياتها . وبعد ذلك يجيء المشهد الثالث بعنوان (الحديقة المثيرة للدوار) وهو مشهد من أكثر مشاهد المسرحية ابتذالا وسقوطا ، لأنه يفتقر الى التبرير الفني الذي يمكنك أن تعثر عليه بدرجات متفاوتة خلف بقية المشاهد وربما أرادت المسرحية بحدة هذا المشهد ومباشرته أن تكسر شاعرية الرقصة السابقة وإن تؤكد أن الحياة تنطوي على الشعر والابتذال في وقت واحد ... انه مشهد عن عملية جنسية في العمل وعن القياسات الخاصة بها والتي تتناول مدى ومقدار الطاقة التي يبذلها الكائن البشرى في هذا المجال ولكنه يتم بطريقة سوقية ويعد مفتتحا لبقية المشاهد السوقية في هذا الفصل . فالمشهد الرابع ، وهو بعنوان (حتى تصرخ مهتاجة) لا يقل سوقية عن هذا المشهد وإن كان هناك ما يشده الى مناخ المسرحية وما يمنحه قدرا من التبرير . انه عن امرأة عجوز ما أن تجد فرصة للحديث بصراحة حتى تطلق رغباتها المكبوتة خلف قناع السن والاحترام ، واشواقها الى تجربة المضاجعة في هذا السن . الى هنا وليس في المشهد ما يثير النفور .. لكن ما ان تبدأ هذه الأشواق في التحقق وتتصاعد الصرخات ويتحول المشهد الى ايقاع كوميدى ضاحك حتى تلمس بعض الجزئيات السوقية المثيرة للنفور ، بعد ذلك يأتي المشهد الخامس (أربعة في اليد) وهو مشهد يعتمد أساسا على عروض الفانوس السحري التي تقدم بعض المشاهد البرنوجرافية لأربعة من المشاهدين الذين يتناوبون التعليقات الساخرة عليها . وبعد ذلك يأتي المشهد الأخير في المسرحية وهو عبارة عن رقصة غنائية تذكرك برقصة (هير) الأخيرة وبمعنوان (هيا ... معا) وهي رقصة تؤديها مجموعة ممثلى المسرحية وممثلاتها وهم عرايا تماما وتدعو فيها الجمهور الى أن يتخطى كل الكوابح وأن يعبر عن رغباته واشواقه بتحرر وانطلاق .

وبعد هذا العرض السريع لمسرحية (أوه ... كلكتا) نحس ان هذه المسرحية امتداد ما لمسرحية (هير) لأنها تدعو مثلها الى الحب والجنس وتحاول ان تجعلهما المحور الأساسى للحياة الحلم التى تنشدها المسرحية ... واذا كانت (هير) تعالج دعوتها من زاوية حضارية تهتم كثيرا بطبيعة العصر وقضاياها السياسية والاجتماعية ، فان (أوه كلكتا) تتناول دعوتها من زاوية فرويدية خالصة ، تستفيد من كتابات الماركيز دى صاد ومن تعاليمه ولكنها تتناول كل شئ تستخدمه او تستفيد منه من وجهة نظر فرويدية خالصة . وهذا الاتجاه الواحدى فى النظرة والمنطلق هو ما يجعل (أوه كلكتا) برغم كل ما فيها من عرى وتقديس لجمال الجسد الانسانى وقيمته ، اقل قيمة وتأثيرا من (هير) واقل منها خصوبة واثارة للخيال . وقد لاحظت ان المسرح فى (هير) برغم تجاوزه ١٧٠٠ عرض كان ممثلا حتى آخره ، بينما كان المسرح (أوه كلكتا) برغم كل هذه المشهيات ، وبرغم انها تجاوزت الف عرض فقط ، كانت به مقاعد كثيرة شاغرة ... ايعنى هذا ان الاقبال هنا يتزايد على العرض المسرحى كلما ازدادت درجة جديته وعمقه ؟ ربما ، لأننى أيضا حينما حاولت ان احصل على تذكرة لمسرحية (يرما) لم استطع الحصول عليها الا بعد عدة ايام وبشق الأنفس ... و (يرما) عرض شاعرى الى اقصى حد ليس فيه اى ذرة من الاثارة ، ولكن فيه الكثير من الاعماق والظلال ... ولم استطع طوال الوقت ان افلت من انشطة المقارنة الدائمة بين (يرما) وهذه وبين (يرما) التى شهدت على المسرح المصرى قبل سنوات ... لكن تلك قصة اخرى كما يقولون ...

فلنتركها لرسالة قادمة .. ولنكتفى هذه المرة بتلك الجرعة من طقوس المسرح الانجليزى الخاصة للحب والحياة ، ولديونيسوس الزنجى الجديد الممتلىء بالحس والشهوة . المستوعب لايقاع هذا العصر الراغب فى الانفلات منه فى آن .

القسم الثالث

روافد أجنبية
لاثرء المشهد
المسرحى

مسرحية المنولوجات المتقاطعة

لا يكف الكاتب المسرحي الجديد عن المغامرة الدائمة مع الشكل المسرحي ولا عن البحث الدائم عن أساليب مسرحية جديدة تمكنه من التعبير عن تفكك العالم المعاصر وتعقيده معا . ولا يقنع الكاتب المسرحي الجديد بأن هناك نهاية للتجربة مع الشكل أو حدودا للعالم الذي يمكن عرضه على خشبة المسرح المحدودة المساحة واللا محدودة الامكانية . ومن هنا فإنه يحاول أن يمكن هذه الخشبة ذات الامكانيات اللامحدودة من استيعاب العالم الخارجي بصورة جديدة لا تحاكيه ولا تعلق عليه وإنما تقدم شهادة عنه وتقطيرا لمختلف عناصره وتناقضاته وقضاياه . والمغامرة المسرحية التي اتناولها هنا تحاول أن تبرهن لنا بصورة درامية ومجسدة أن خشبة المسرح لا حدود لامكانياتها ولقدرتها على تقديم تجربة جيل بأكمله دون اللجوء الى المحاكاة ولا حتى الى تناول انعكاسات هذه التجربة على مجموعة محدودة من الشخصيات التي تقوم بينها علاقات درامية ما ، وإنما من خلال اللجوء الى ما يمكن تسميته بتكنيك الأصوات المتقاطعة أو المنولوجات المتقاطعة الذي يشبه الى حد كبير تكنيك لعبة الكلمات المتقاطعة .

وبرغم جودة تكنيك هذه المسرحية فإنها استطاعت اجتذاب اهتمام الجمهور والنقاد على السواء . فقد حصلت على مجموعة كبيرة من الجوائز المسرحية هذا العام ، لا تزال تعرض على أكثر من ثلاثة مسارح في لندن وجلاسجو وأدنبرة . هذه المسرحية هي (أبناء كينيدي) للكاتب المسرحي الشاب روبرت باتريك . وهي كما يشير عنوانها مسرحية أمريكية

وليست انجليزية ، ولكنها بسبب طبيعة موضوعها وبنائها المسرحي ورؤيتها الفكرية قد لقيت تجاوبا ملحوظا من كل من الجمهور والنقاد على السواء . ومؤلف هذه المسرحية - باتريك وايت - كاتب امريكي شاب ينتمى الى الجيل الذي تتناوله مسرحيته والى تلك الحركة المسرحية التجريبية المعروفة باسم off-off Broadway او خارج - خارج برودواي وهى الحركة التى خرجت على المسرح التجريبي الذى أعلن خروجه على تقاليد برودواي - مملكة المسرح التجارى الأمريكى - وقيمها الفنية والدرامية التى عرفت باسم Off Broadway وكانت تقدم أعمالها فى مسارح صغيرة فقيرة الاعداد زهيدة التكاليف ، ترفض أسلوب مسارح برودواي التقليدية فى الانفاق ببذخ على الأعمال المسرحية بصورة تحول معها المسرح الى تجارة ضخمة قبل أن يكون فنا انسانيا . وكانت حركة خارج - برودواي رغم رفضها لأساليب المسرح التجارى متمسكة الى حد كبير بشكليات العمل المسرحي من مسرح وخشبة وديكور الخ ولكن حركة خارج - خارج برودواي نفضت ايديها من كل هذه الشكليات وأصبحت تقدم أعمالها فى بدرومات البيوت القديمة ، او فى البارات ، او المقاهى او حتى فى الشوارع او الميادين .

روبرت باتريك ابن هذه الحركة المسرحية التجريبية الشائرة التى كانت بدورها ابنا طبيعيا لمرحلة تاريخية هامة فى التاريخ الأمريكى الحديث . كتب على مسرحياته الأولى وشارك فى تقديمها ضمن اطار هذه الحركة المسرحية التجريبية مثل (الدائرة الذهبية) و (زهرة أنثوية) و (ليلي من وادى العرائس) و (الاعيب روبرت باتريك المسرحية الرخيصة) وغيرها من الأعمال المسرحية العديدة . غير أن (أبناء كينيدي) هى المسرحية التى حققت له الشهرة وجذبت اليه انظار المسرحيين والجمهور على السواء . وتقدم المسرحية كما يشير عنوانها بوضوح أبناء عصر كينيدي او جيل الستينات فى امريكا وقد كان الكاتب واعيا بأنه يتناول عقدا كاملا من تاريخ امريكا ، لذلك فانه وان كان قد بدأ كتابة هذه المسرحية عام ١٩٦٨ الا أنه تحقق - كما يقول فى حديث أجرته معه مجلة Plays and Players فى مارس الماضى - أنه لابد أن ينتظر حتى نهاية هذا العقد ، وحتى تمر فترة كافية لاستيعاب أحداثه وتببع مصائر نماذجة الأثيرة . وقد تأخرت شهادته عن الستينات الى منتصف السبعينات ولكن دون التأخير كان من الصعب أن تحقق شهادته هذا العمق والشمول .

وحتى تستطيع المسرحية استيعاب جوهر هذا العقد المأساوي
الغريب في تاريخ أمريكا وجدت لزاما عليها أن تتجاوز فكرة الحوار
المسرحي وأن ترفضها أساسا . فاذا كانت كل الأعمال المسرحية تنهض
على فكرة الحوار فإن هذه الفكرة الأساسية في البنيان المسرحي معادية
لجوهر مرحلة الستينات الأمريكية التي انعدم فيها الحوار بشكل
يوشك أن يكون كليا . وكل الشخصيات التي دعت الى قيام حوار داخل
المجتمع الأمريكي على أى مستوى من المستويات انتهت نهايات فاجعة . .
مات كيندى مقتولا ، واغتيل لوثر كينج لأنه كان يدعو هو الآخر لكسب
الحقوق الزنجية عن طريق الحوار . وحينما أرادت مارلين مونرو أن
تتمرد على صورتها كربة للجنس وأن تحقق حوارا بين الجسد والعقل
انتهى بها الطريق الى الانتحار . وقتلت هراوات البوليس الأمريكى
وطلقته عشرات من الشباب الأمريكى الذين أرادوا أن يرفعوا أصواتهم
بالاحتجاج - أى الحوار - على حرب فيتنام وعلى الطريقة التى تدار
بها سياسة بلدهم . كل من أراد الحوار انتهى به الحال الى القتل
أو الانتحار أو الدمار الذاتى البطيء بمقارنات الهلوسة والجوع والاتساع
فى مستعمرات الهيبى والهيبيز . لذلك وجدت المسرحية أن عليها - حتى
تكون صادقة مع المرحلة التى تتناولها - أن تطلق أسلوب الحوار وأن
تلجأ الى نقيضه وهو أسلوب المنولوج . وإذا كان المنولوج بطبيعته
معاديا للمسرح وأكثر ملاءمة للعمل الروائى ، فإن انجاز روبرت باتريك
الحقيقى كان فى تطويع المنولوج باقتدار للعمل المسرحى .

وهنا يجيء دور تكنيك الكلمات أو الأصوات المتقاطعة . . فكما أن
الكلمة الراسية مثلا فى لفظ الكلمات المتقاطعة تستمر فى طريقها وإن كان
أكثر من حرف من حروفها يتقاطع مع كلمات أفقية أخرى . . فإن
الشخصيات الخمس التى تقدمها المسرحية تستمر فى تقديم منولوجاتها
الدائية دون الاهتمام برؤى الآخرين أو منولوجاتهم . ودون حتى الاصفاء
لهم . . كل شخصية تتحدث أو تصمت وفق احساس داخلى حاد بالعزلة
وبالمأساة معا وليس بناء على أى اعتبار لمشاعر الآخرين أو رغبة فى فهمهم
أو حتى فى منحهم فرصة للافضاء بمكنونات نفوسهم . وفى المسرحية
خمس شخصيات أساسية الى جانب عامل البار الذى يقدم للجميع
ما يريدون من شراب ولكنه لا يفتح فمه بكلمة واحدة طوال المسرحية . .
ولا يبدو عليه حتى أنه ينصت لثرائهم أو هلاستهم الذاتية أو يعيرها
أدنى اهتمام . اهو تجسيد حى لحالة الصمم التى تنتاب مجتمعا بأكمله
فلا يعود يسمع لأبنائه وهم يكتوون بنيران التوق الى الفهم والتواصل

ويعذبهم الآلام الاحباط والخيبة . ام تراه يمثل موقف اللامبالاة من هؤلاء الذين يبحثون اصواتهم فى منولوجات رثاء الذات الطويلة دون ادنى محاولة من اى منهم لفهم الآخرين او الاقتراب من همومهم على اى حال لا يمكن فى اى تحليل نهائى لخريطة هذا العمل المسرحى ودلالاته اغفال هذا الساقى الصامت الحاضر ابدا الغائب دوما طوال هذه المسرحية .

وقبل ان نبدأ بأولى الشخصيات الخمسة التى تشكل منولوجاتها الطويلة المتقطعة جسم المسرحية لابد من كلمات قليلة عن المشهد والزمان . فأحداث هذه المسرحية تدور فى مشرب (بار) فى الطرف الشرقى لمدينة نيويورك بعد ظهر يوم من ايام ١٩٧٤ . وللمكان والزمان دلالة هامة . . فالطرف الشرقى لمدينة نيويورك هو الجانب الفقير نسبيا من المدينة والذى كان مسرحا لكثير من حركات الهيبيز فيها . ومجرد الوجود فى (بار) بعد الظهر فى اى مكان فى امريكا يثير فى نفس الأمريكى - كما يقول روبرت باتريك فى مقابلته التى سبق الاشارة اليها - كل ما ينطوى على معنى الوحدة والتعاسة والياس . فما بالك لو كان هذا البار فى تلك المدينة الوحشة الفظيعة نيويورك ، وفى اقصى طرفها الشرقى . أما التوقيت فهو ذلك العام الذى بات فيه واضحا ان اخر احلام الستينات او بالأحرى كوايسها - كابوس التدخل فى فيتنام - قد اتضحت نهايته . فى هذا المكان والزمان الموحين بكل معنى الوحشة وخيبة الأمل تدور طقوس المكاشفة المريرة للذات والرثاء الأليم لكل صوبات الستينات واحلامها المحبطة .

ولنبدا بشخصية واندا ، ليس لأنها أهم من غيرها من الشخصيات ، فليس فى هذه المسرحية اى مفاضلة بين الشخصيات ، ولكن لأنها كانت أول من بدأ الافضاء . . وهى تعمل الآن مدرسة للاطفال المتخلفين عقليا ، ولكنها عام ١٩٦٣ وعندما اغتيل كينيدي كانت تعمل فى مجلة عن تصفيف الشعر تصدر مرة كل شهرين ، عندما دخل عليهم زميل لهم وأبلغهم أن الرئيس قد أطلقت عليه النار فى دالاس هذا الحادث الذى تفتتح به منولوجها الطويل ينطوى على أهمية خاصة بالنسبة لها . فقد كانت كمعظم الأمريكيتين مقتولة بشخصية كينيدي الشابة الوسيمة وزوجته الجميلة . كانت أسرة هذا الرئيس الشاب الناجح القوى الذكى الذى أجادت الدعاية بيعها للمواطن الأمريكى ، هى الحلم والمثال والنموذج . وها هى الرصاصات المجنونة فى دالاس تجهز على الحلم وهى ما تزال فى بداية الطريق . . لكنها مع ذلك لا تفقد بفقدان الحلم إيمانها بالحياة . .

فمنذ لحظة فقدان الحلم تيقنت انها وحيدة . الكل حولها في لغط حول أخبار انقاذ كينيدي وهى التى تعرف بينهم انه مات .. فها هى أجراس الكنائس تدق ناعية اياه ولكن كل من معها - لأنهم غير كاثوليك - لا يعرفون معنى هذه الدقات ويثرثرون حول أخبار انقاذه .. لذلك كانت هى التى صرخت فيهم بكل لوعة الأسى على الحلم الذى تحطم .. لقد مات .. ومع ذلك لم تفقد ايمانها بميلاد حلم جديد وبطل جديد .. انها تواصل التعلم على أمل الحصول على اجازة دراسية تتيح لها التدريس .. وتتيح لها فى نفس الوقت أن تترك عالم الاطفال المعقدين المتخلفين عقليا ، المملوئين بالمخاوف المبهمة ، العاجزين فى سن الثانية عشرة عن الحديث لأن الحياة لم تمنحهم من يتكلم معهم فى زحمة دورانها الطاغية .. انها تريد ان تزرع فى عقول هؤلاء الاطفال المشوهين نفسيا وعقليا صورة كينيدي المقتول .. صورة بطل اسعفه الحظ فقتل قبل أن يتكشف عصره عن كل ذلك الخواء والاحباط الذى أغرق جيل الستينات الأمريكى .. جيل غزو الفضاء ، وخليج الخنازير ، جيل محاربة الفقر وحركات الهيبىز ، جيل التدخل البشع فى فيتنام ومظاهرات الحقوق المدنية ، جيل الحرب والمخدرات وعقائد الهلوسة . وبصرف النظر عما فى حلم واندماهم فان ايمانها بكينيدي يصور فى بعده العام ايمانا بالانسان وثقة بالمستقبل . وتكشف هذا الايمان عن سراب على أيدى بقية الشخصيات يعمق المفارقة فى شخصية واندما ويجهل لايمانها مذاقا عدميا فاجما .. لكنها تظل مكتفية بوهما حتى النهاية أو بالأحرى ملتحفة به .

الشخصية الثانية هى شخصية سبارجر ، ذلك الممثل الكلى الساخر الذى تمزق سخريته المرة كل شىء حتى نفسه . يكره البارات ومع ذلك يأتى اليها ، فمتى أتيح له أن يقوم بما يحب ؟ . فقد مر طيلة الحياة بين عشرات الفرق التجريبية الصغيرة دون أن يحقق نجاحا ذا بال . تمضى حياته على وتيرة واحدة وقد مزقها الملل وانفصام الشخصية . فحتى شذوذه الجنسى لم يمد ضربا من التغير والجدة بل أصبح شىئا عاديا مكررا لا جدوة فيه . كل التجارب الجديدة التى شارك فيها اما تدهورت أو فقدت جدتها أو كان نصيها الفشل والانهياء كمشرات الفرق التى عمل بها أو شارك فى تأليفها ولكنها سرعان ما تفككت . لا يربكه أن يعمل فى أكثر من عمل مسرحى فى وقت واحد وان يتقمص شخصيات متعددة أو متناقضة ، ولكن ما يربكه فعلا هو أن يبقى بلا عمل ، بلا مهرب من مواجهة الذات ومكاشفتها وتقريرها دون أدنى رغبة فى ذلك ، ولكن ما العمل وبعد الظهر الموحش فى (البار) يستدعى مع

تأثير الكحول كل الحقيقة المؤلمة التي لا يستطيع احتمالها . حقيقة حياته التي بدأت باغتصابه من ثلاثة بحاره وهو لما يزل في السادسة عشرة ، ثم عثوره في دوامة الهرب والفشيان والتقزز عقيب الاغتصاب على فرقة مسرحية تجريبية راقصة استقر معها وبدأ بها رحلة الملل والضياح والشذوذ وتعذيب النفس . رحلة جيل رفض الثقافة التقليدية ولكنه اخفق في خلق ثقافة بديلة على درجة من الصلابة والتماسك تواجه الثقافة القديمة المرفوضة ، فتحوّلت ثقافته الى مجموعة من التقاليع وحياته الى سلسلة من الشذوذ والخروج على الشذوذ .. الخ هذه الحلقة المفرغة التي تبرهن على افلاس مذهب .

الشخصية الثالثة هي رونا رمز الحركة الشابة ، مجتمعات الهيبيز ، ومظاهرات الاحتجاج على حرب فيتنام ، وعلى عملية خليج الخنازير الفاشلة ، وعلى اغتيال حقوق السود واغتيال زعيمهم مارتن لوثر كينج . رمز محسد لقوة الرفض الفعالة لجيل الشباب بكل مسالبها وايجابياتها بعمرها القصير وسداجتها ونقاها ونفسها النضالي القصير واغراقها بعد أن تسربت اليها عناصر وكالة المخابرات الأمريكية وزبانية مكتب التحقيق الفيدرالي في غيبوبة الحشيش والمارجوانا وعقاقير الهلوسة . هي فتاة بدأت بالثورة والاستسلام للزواج لأنهم يقصدون الى الهدف مباشرة دونما لف أو دوران . ثم تحوّلت بعد ثورة كوبا وتعرفها على زميلها الطالب الثائر روبى في كوبا وتعرفهما معا على تجربتها الثورية الحقيقية ، الى الثورة السياسية .. انها تجسيد للانتفاضة الطلابية العظيمة في أمريكا بكل ثورتها على المؤسسة الحاكمة ونبلها وبراعتها ، وايضا بمصيرها المأساوى الفاجع الذى انتهى اليه حبسها روبى في مستشفى لعلاج المدمنين . فقد عادت من كوبا لتعيش مع صديقها الذى التقت به في أرض الثورة وتزوج معه ومع الآلاف من أبناء جيلها بدايات ثورة الشباب في أمريكا .. انخرطوا في مظاهرات الاحتجاج على عملية خليج الخنازير ، وعلى اغتيال باتريس لومومبا ، واعتصموا في الأمم المتحدة التي قامت بدور يهودا القرن العشرين ويهوده عندما أسلمت مسيح افريقيا الأسود . شاركت في مظاهرات الحقوق المدنية وصحبت زوجها في عالم الهيبيز وحياتهم المتقشفة الراقصة لحضارة الدمار الأمريكية ، شاركت في تمرد هارلم مع انها بيضاء ، وفي ثورة الطلاب في بيركلى ، وانضمت الى فرق انقاذ أبناء جيلها من عقار الهلوسة الذى استخدمته المؤسسة الحاكمة ضدهم ويسرت لهم الانتحار البطيء به . وعسكرت مع رفاقها خارج مبنى البنتاجون

واستمتعت بأغنيات ديلان ودونوفان الثائرة . اهتزت مع ثورة الطلاب الفرنسية في مايو ١٩٦٨ واستعادت بها شيئاً من الثقة التي كانت قد فقدتها . . ولكن انى لقوة الثورة العفوية أن تصمد أمام قوى الدمار المنظمة والمحسكة والتي تستخدم كل الأساليب غير الاخلاقية . لذلك انتهت رونا الى ذلك الاحباط المروع الذى تعيش فيه قبيل الانتصار الحاسم للقوى الثورية التي ساندتها في فيتنام ، على قوى المؤسسة العسكرية التي طالما حاربتها . وحتى الرموز الفنية لحركتهم استجلبت الحركة تجارياً وانضمت بحكم وضعها الطبقي الجديد الى القوة التي غنت ثورة ضدها . ها هو دونوفان يتقاعد في جزيرته الخاصة ، اما ديلان فالى مزرعته ذات المليون دولار . اما هى وآلاف غيرها من الذين انضموا الى الثورة باخلاص فانهم لا يعرفون الى أين تقودهم خطاهم القادمة . . فها هو اخوها الأصغر - رمز الجيل الجديد - يزرى بثورتها ويصرخ فيها انه لا يريد عالماً كل شيء فيه ينهار ، يريد أن يحس بالأمان وان يكف العالم من حوله عن التصدع اعنى المجتمع الأمريكى بقيمه ومؤسساته .

الشخصية الرابعة هى مارك . . الجندى الذى شارك في الحرب التي كانت رونا وزملاؤها يتظاهرون ضدها في أمريكا . . ذهب الى فيتنام وهو ممتلىء ثقة بعدالة الحرب وبضرورة الدفاع عن القيم الأمريكية في جنوب شرق آسيا . . ولكن كيف انتهى به الحال الى انسان ملئ بالتشوهات النفسية والاحباط والهزيمة ، وحيد في (بار) بعد الظهر يقرأ اليوميات الدامية التي كان يكتبها عن تجربته اثناء الحرب ويدون فيها مشاعره الحقيقية ورؤاه الحقيقية على هيئة رسالة طويلة الى امه ، لأنه لم يكن قادراً على أن يبوح لها بهذه الحقائق والأهوال في رسائله لأن ممثل (تمثال الحرية) الأمريكية في سايجون كان يفتح كل رسائل الجنود ويراقبها من باب الديمقراطية الأمريكية . لذلك سجل مارك في يومياته ما تركته الحرب في نفسه من علامات . ان منولوج مارك هذا او رسالته الهديانة لأمه هى رسالة الجندى الأمريكى الضحية لأمه أمريكا يسجل فيها نتيجة تضحيتها به على مذبح المفامرات العسكرية للامبريالية الأمريكية وهى تضحية ستظل أمريكا الام تعاني من نتائجها لسنوات طويلة قادمة ، فقروحها لن تندمل سريعاً ولن تكون بلا اثر .

تبقى بعد ذلك الشخصية الخامسة والاخيرة كارلا . . وهى شخصية توشك أن تكون تقيض هذه الشخصيات الأربعة وان شاركها نفس

المصير المحييط النفس .. فكل الشخصيات السابقة تشتبك في كونها نماذج تابعة تمثل القاعدة المريضة دون أن يطمح أحدها في أن يكون مثالا أو بطلا يحتذى .. اما كارلا فهي نقیض هذه النماذج لأنها تطمح أن تكون هي النموذج والقائد والمثال الذي يحتذى . هي فتاة جميلة يصدمها خبر انتحار مارلين مونرو ، ليس في صدمتها شيء من صدمة وإنذا في موت كينيدي ، ولكنه يصدمها بالصورة العكسية ، انها اشارة ضوء خضراء تطلق لطامحها العنان .. ها هي الربة التي كانت تجلس على عرش الجنس وتحتل مكانا في احلام كل رجل قد انتحرت بطريقة الستينات الاثيرة - بالعقاقير . وها هو مكانها الفارغ ينادى ويطلب بمن يملأه .. وكارلا جميلة ومثيرة وطموحة وتريد أن تكون هي الربة الجديدة . ولكنها لا تفطن في سعيها لاحتلال المقعد الشاغر الى انها واحدة من آلاف الجميلات اللاتي تحلم كل منهن بأن تحتل نفس المقعد، المقعد الذي يوشك أن يكون المعادل العصري لمصباح علاء الدين السحري .. فيحول فقرهن الى غنى وتعاستهن الى سعادة وخمولهن الى شهرة وخواءهن الى امتلاء واحزانهن الى افراح . وعلى السلم الطويل المؤدى الى هذا المقعد يقف عشرات الأوغاد الذين يعرفون ضعف الطامحات الى المقعد الشاغر ولهفتهم عليه ، يستثمرون لهفتهم ويستنزفون طموحهن ثم يلقون بهن حيث يتركنهن خرقا مهلهلة جنى عليها طموحها . وأعباها سراب المقعد الوهاج . وبالتدريج تجد كارلا نفسها وقد تحولت الى بغي محترفة تنام مع كل من يضع قدمها على درجة من درجات هذا السلم الذي تخاله مفضيا الى المقعد الشاغر .. مع مصفف الشعر لأنه يصفف شعرها ، ومع بائع القبعات لأنه يزودها بالقبعات اللازمة لنجمة مستقبله ، ومع متعهد الحفلات لأنه يقدمها لمتعهدي الممثلين في الافلام .. الخ ولما توقن انها سوف تتحول الى عاهرة محترفة دون أن تحقق حلمها وانها قد بلغت العمر الذي تألفت فيه مارلين مونرو دون أن تحقق شيئا تناول ٧٤ قرصا منوما وتجنء الى (البار) تشرب وتموت .

هذه هي الشخصيات الخمس التي ترسم من خلال منولوجاتها الدامية صورة أمريكا في الستينات .. صورة جبل محييط قتل ابطاله أو انتحروا أو خائوا وبقي الجيل يعاني وحده من مرارة الاحباط وعذاب مكابدة الهزيمة . بقى حتى اللحظة الأخيرة تجتر كل شريحة فيه معاناتها وتحذوها دون أن تفطن الى أن الشريحة الأخرى أو الجماعة الأخرى أو حتى الشخصية الأخرى تستطيع أن تقدم لها طريقا للخلاص . فقد كان

بإستطاعة إيمان وأندا أن يلهم شخصا عديميا كسبارجر ، وكان بمقدور سبارجر أن يزود مارك بروحه التهكمية وخبرته المبررة بالحياة . كما كانت عاطفة مارك ورغبته الصادقة فى الإهتمام الى ما هو حقيقى واكتشاف ما هو عادل تستطيع أن تقى كارلا من الوحدة والتدهور . . . وكان بإستطاعة رؤى رونا الثورية أن تكشف لكل هذه الشخصيات عن جلور معاناتها وان تساعدنا فى اجتياز المطهر والخروج من جحيم وتعذيب الذات المهزومة والمحبطة . ولكن كلا منهم عاش وحيدا بلا حوار مع الآخرين ولا تواصل معهم ، ضاربا حول نفسه حصارا من العزلة لم يحمه من الآخرين وانما منع عنه مساعدتهم . فبقى وحده تعذبه وحدته ويزيد من كثافة العجز والاحتباط من حوله أسوار الوهم الأمريكى ، وهم المجتمع المفتوح الذى يحكم الحصار حول أى بادرة للتغيير أو الثورة .

لندن

سبتمبر ١٩٧٥

المسرح العربى فى لندن

ليس جديدا ان تفرض قضايا عالمنا العربى السياسية والاقتصادية نفسها على الساحة السياسية الدولية فى الغرب والشرق على السواء بحكم تشابك المصالح او المصائر ، لكن الجديد ان تفرض بعض قضايانا وهمونا الثقافية نفسها على المشهد الثقافى هنا ، وان تثمر بعض المبادرات العربية والانجليزية فى تقديم آدابنا وفنوننا العربية الى القارىء والجمهور الانجليزى برغم كثرة العقبات وتراكم عقد الخوف والكراهية من ولكل ما هو عربى منذ ايام الحروب الصليبية حتى مغالطات الدعاية الصهيونية وحملاتها المستمرة على شتى الجبهات لتشويه كل ما هو عربى وبث سموم الكراهية ضده . وساحاول ان اخصص هذه المقالة لبعض قضايانا وهمونا العربية التى طرحت نفسها على المشهد الثقافى هنا خلال الشهور القليلة الماضية . . ولابد ان يآخر هذه الاحداث الثقافية ، وهو العرض المسرحى الذى قدمته فرقة المسرح العربى المعاصر فى قاعة المركز الثقافى العراقى بلندن مساء ٧ مايو (ايار) ١٩٧٧ وافتتحت به موسمها الثانى .

ولابد قبل الحديث عن هذا العرض من كلمة موجزة عن (فرقة المسرح العربى المعاصر) التى تكونت فى العام الماضى ، وكان وراء تكوينها اولا حماس دارس شاب للمسرح العربى هو كين ويتينجهام الذى هاله ان يكتشف بعد دراسة جامعية لمدة اربع سنوات عن المسرح العربى الحديث غنى وخصوبة هذا المسرح وجهل الجمهور الانجليزى كلية بانجازات المسرح العربى المعاصر برغم المامه النسبى بمعظم عطاءات

المسرح فى العالم . وكان وراءها ثانيا تلك الصورة التى قدمت بها فنون
عالمنا العربى فى مهرجان العالم الاسلامى الذى نظم فى لندن فى العام
الماضى . اذ قدمت معظم هذه الفنون من زاوية طرافتها وقدمها وليس
من زاوية حداثتها او علاقتها بالواقع الانسانى او قدرتها على لمس بعض
الآوتار التى تشترك فيها البشرية جمعاء . وقد كان وراء هذه الزاوية فى
المعالجة ذلك المفهوم الغريب الذى يتعامل مع ثقافتنا باعتبارها شيئا
غريبا وطريفا وليس باعتبارها اسهاما حضاريا خلّاقا فى اغناء التجربة
الانسانية والضمير الانسانى . وكان وراءها ايضا تلك الرغبة المستترة
الخبيثة فى اثبات أن العرب كمفهوم ثقافى مشرق هم عرب الايام الخوالى
والتواريخ البائدة . لما كان للعرب ماض وحضارة .. اما عرب اليوم
فدفع الصحافة الشعبية ذات النفوذ الصهيونى والمليئة بعقد الكراهية
وضبابيات المفاهيم السائئة والمغلوطة تقدم للجمهور صورتهم وتولى
هى امرهم .

فقد افتقر هذا المهرجان الى الاهتمام بحاضر العالم الاسلامى
وركز جل همه على ماضيه ، كما استهدف التركيز على الاسلام كدعوة
دينية لتصحيح بعض المفاهيم المغلوطة عنه . ومع انه قام بدور ايجابى
جدير بالتقدير فى هذا المجال ، الا انه فشل فى أن يخلق فى جمهور الدين
شهدوا أو شاركوا فى نشاطاته الاحساس بالتمائل الذى يكرس الفهم
والتعاطف بينه وبين اناس هذا العالم الاسلامى .. اى أن يثير فى نفوسهم
ذلك التعرف الارسطى الذى يثيره الفن عندما يخلق ذلك الاندماج بين
الموقف المعروض والمشاهد وقد تعرف على نفسه أو بعض نفسه فى هذا
الموقف أو ذاك .. وهذه هى فعالية الفن الخلاقة والأبقى أثرا من معظم
المواعظ والدعايات . فحتى البرامج الجيدة - كسلسلة فنون العالم
الاسلامى التليفزيونية والتى يعاد عرضها الآن على القناة الثانية
للتليفزيون البريطانى - قدمت من منطلق ان هذا العالم الاسلامى ..
« عالم آخر » « بديع حقا ولكنه » مختلف و « مغاير » لعالمنا من جميع
الوجوه .. دينا وثقافة ومنهج فى الحياة . فحتى اناسه لا يشبهوننا
ولا يرتدون ملابسنا كملابسنا ، جوهم حار ومواصلاتهم ظهور الدواب
وبيوتهم جميلة ولكنها غريبة ولا يمكننا « نحن الأوروبيين » أن
نعيش فيها .

هذا المنطلق الغريب فى رؤية ثقافتنا هو ما دفع كين ويتينجهام الى
اختيار الأعمال التى يستطيع المشاهد الأنجليزى أن يتعرف على نفسه

أو بعض نفسه فيها ، ليرجمها ويبدأ بها نشاط فرقة المسرح العربى المعاصر . وكان أول أعمال هذه الفرقة الشابة الوليدة هو تقديم مسرحية ألفريد فرج (جواز على ورقة طلاق) فى خريف العام الماضى وقد أخرجها مسرحى مصرى شاب يدرس الدراما هنا هو عادل درويش . ولم ينجح هذا العرض الأول . . أقول لم ينجح بمفهوم النجاس فى المسرح التجريبي ومعايره ، لا بمفهوم ومعايير النجاس التجارى فلم يكن هذا مطروحا أو متصورا . لم ينجح العرض لسببين أولهما محاولة المبالغة فى تقريب المسرحية الى الذهنية الانجليزية الى درجة تشويهها بعد ادخال الكثير من التعديلات والتبديلات عليها حتى تعكس أحداث الحملة التى كانت مثارة أيامها فى الواقع الانجليزى حول قوانين الاجهاض وقضاياها ، وكذلك ضعف الترجمة الانجليزية من الناحية الدرامية . وثانيهما ركافة الاخراج وبدائته وتعرض عدد كبير من الممثلين فى أدوارهم التى أفقدها التبديل والتغير تماسكها ومعناها فى كثير من المواقف .

وبرغم فشل التجربة الأولى فإن هذا لم يشبط عزيمة الفرقة الوليدة . بل ساهم تأييد الكثير من الأصدقاء لها ومساهمتهم الجادة والمخلصة فى وضع أيدي الفرقة على مواطن ضعفها وعيوبها فى تقويم حالها . وظهر مدى استفادة الفرقة من كل ذلك فى تجربتها الثانية التى قدمت فى المركز الثقافى المراقى والتى تألفت من مسرحيتين من أفصل واحد هما (الفخ) لآلفريد فرج و (الغرباء لا يشربون القهوة) لمحمود دياب . ومن البداية أقول ان الترجمة الانجليزية لهاتين المسرحيتين كانت أفضل بكثير من ناحيتي الأمانة والدرامية مما جرى للمسرحية الأولى (جواز على ورقة طلاق) . . صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية محمود دياب لمسرحيات الفصل الواحد (رجل طيب : فى ثلاث حكايات) وهى (الغرباء لا يشربون القهوة) و (الرجال لهم رؤوس) و (اضبطوا الساعات) وهى من أكثر ثلاثيات المسرحيات القصيرة نضجا وثراء فى المسرح المصرى الحديث . لأن محمود دياب هو أجد كتّاب المسرح القلائل الذين استطاعوا السيطرة على هذا الشكل الصعب المكثف . . مسرحية الفصل الواحد . . أقول صحيح أن الفرقة اختارت المسرحية الأولى من ثلاثية مسرحيات الفصل الواحد تلك ، وعالجتها على انها عمل مستقل ، واقطعتها من مكانها فى هذه الثلاثية ، الا ان اختيارها لهذه المسرحية كان موفقا للغاية . كما أن العرض استطاع أن يضيف على هذه المسرحية بعض الأبعاد الجديدة التى لا توحى بها هذه المسرحية ضمن البناء التركيبى للثلاثية . وقبل تناول (الغرباء لا يشربون

القهوة) لابد من حديث سريع عن (الفخ) التى بدأت بها الفرقة عرضها الثانى .

والواقع ان (الفخ) واحدة من اكثر مسرحيات الفصل الواحد احكاما وتركيزا فى مسرحنا الحديث . . تتجلى فيها مقدرة الفريد فرج كمسرحى متمكن من اسرار الشكل المسرحى ، قادر على بلورة موقف مشحون بالامكانيات الدرامية وتطويره وتفجيره فى مساحة زمنية قصيرة . يرسم ابعاد الشخصية واعماقها فى الوقت الذى يقوم فيه بتفتيح موقفه الدرامى بشكل تدريجى . ويلجأ الفريد فرج فى مسرحية (الفخ) الى موقف تقليدى ولكنه يتمكن من اثارة العديد من القضايا والرؤى الدرامية والانسانية من خلال معالجته الدرامية الحاذقة لهذا الموقف العادى البسيط وبالاعتماد على لعبة المائلة والمارقة فى تكوين شخصياته ودوافعها . وتقوم المسرحية على فخ حقيقى وعدة فخاخ معنوية . اما الفخ الواقعى فهو ذلك الذى ينصبه العمدة لمجرم الناحية الذى كان يستخدمه ويفرض عليه حمايته ويستمد منه القوة معا . فثمة جدل دائم فى المسرحية بين مقولتى القوة والضعف ، الأمانة والغدر ، الحماية والاحتواء ، التضحية بقيمة لانقاذ قيمة أخرى . . الفخ . ويتم هذا الجدل الدائم من خلال لعبة المراكز الدرامية التى تدور لأكثر من مرة بين العمدة وجاد .

وتؤكد المسرحية ان أى محاولة لتبرير التضحية بالقيم هى محاولة ذات حدين ، قد تنقلب على صاحبها فى الوقت الذى يتوهم انها موفقة فى خدمة مصالحه . فالعمدة الذى يقنع جاد بالتضحية بمجرم الناحية لا يلبث ان يضيع هو الآخر نتيجة لأفكاره تلك . صحيح ان وراء هذا الموقف من الناحية الفلسفية تصورا مثاليا الى حد ما باطلاقية القيم لا بنسبيتها ، وبأن الخلاص الفردى هو القيمة النهائية التى يتم بها الافلات من شرارك الفخ الاجتماعى (جاد) ، الا أن هناك أيضا الاحساس بأن التضحية بالقيم الجمعية الايجابية من أجل الخلاص الفردى لا يمر دون عقاب (العمدة) .

وثمة مستوى جديد من المعنى ظهر فى هذا العرض أو بالأحرى اسبغه الجمهور العربى على المسرحية ، بصورة تؤكد أن للعمل الفنى الجيد فمالية، خلاقة ومعاصرة دائما لأنه يتحول الى طاقة كشف وتوعية . . هذا المستوى الجديد من المعنى احسسته فى استجابات الجمهور العربى

الذى شاهد المسرحية فى المركز الثقافى العراقى وان لم أحسه فى الجمهور الانجليزى .. وهو مستوى سياسى يربط أحداث المسرحية بما يجرى على الساحة العربية من التضحية بالفلسطينيين والتفريط فى كثير من القيم الجمعية والقومية . الى الدرجة التى دفعت الكثيرين منهم الى مقاطعة المسرحية بالتصفيق لحظة اطلاق الرصاص على العمدة ، وكأنهم يسبقون موافقتهم على العقاب الذى حاق بالعمدة . والواقع ان هذه المسرحية مكتوبة فى اواسط الستينات دون ان يكون فى وعيها او حتى فى لا وعيها ما يدور الآن على الساحة العربية من تسويات . لكنها قدرة العمل الفنى الجيد على اضاءة الحاضر بالرغم من انتمائه الى الماضى .

وقد كان باستطاعة (الفخ) ان تقوم بدورها الفنى كاملا وهلى عدة مستويات لو توفر لها مخرج حساس وممثلون مقتدرون ، وهذا فى الواقع ما لم يحدث بالصورة التى اعتبر معها الفريد فرج ضحية لهذه الفرقة المسرحية الوليدة للمرة الثانية . فبعد افساد مسرحيته السابقة (جواز على ورقة طلاق) جاءت (الفخ) اقل بكثير من مستوى نصها وان كانت افضل حظا - من ناحية العرض والترجمة معا - من سابقتها . وقد اخرج هذه المسرحية المترجم نفسه الذى بدا بها على ما اظن أولى تجاربه فى الاخراج المسرحى ، فعانت ما تعاني منه معظم التجارب الأولى فى هذا المجال ، وانتقلت الى حس قوى بالايقاع وهو من أهم العناصر فى عمل (كالفخ) على هذه الدرجة من الاحكام البنائى والتكثيف كما انتقلت الى الممثل القدير المتمكن الذى يستطيع ان يضيف على الدور ابغاده المتعددة ، وان يفصح دون مبالغة او تعمل عن كل مستويات الصراع الدرامى التى يوحى بها الموقف المسرحى .

أما مسرحية محمود دياب (الغرباء لا يشربون القهوة) فقد كانت أسعد حظا من (الفخ) ، ليس فقط لأن مخرجها الشاب عادل درويش قد استفاد كثيرا من عشرات تجاربه الأولى فى (جواز على ورقة الطلاق) وأخذ يقدر معنى احترام النص الدرامى الجيد والاخلاص له ، ويقنع بدوره كمفسر للعمل لا كمشارك فى إعادة كتابته ، ولكن أيضا لأن المسرحية وجدت فى الممثل جون زانارد معبرا عن مأساة البطل الرئيسى فى المسرحية . كما انها حظيت بفهم ناضج لعنصر الايقاع فى المسرحية واستطاع المخرج توظيف عناصر الحركة والاضاءة والألوان والديكور البسيط المتكشف فى بلورة معنى او بالأحرى مستويات المعنى المتعددة فى المسرحية .

وتدور المسرحية أمام منزل بسيط لرجل من عامة الناس تصور ،
أو توهم ، أنه قادر على قضاء الأيام الباقية من حياته في سلام ،
فقد أوشك أن يحال الى المعاش . وها هو يجلس أمام بيته يشرب
القهوة وحيدا ، لا يسأل نفسه لماذا انفض من حوله الجيران الذين
اعتادوا أن يشربوها معه . يستنيم لدعة الاجابات السهلة المخدرة ،
لا يريد أن توقظه من سباته العميق أحداث العالم من حوله . ومن هنا
فانه مؤهل أكثر من غيره لتلقى تلك الضربة التي قد تكون سبب افاقته
أو قد تقضى عليه . وهى ليست ضربة خاطفة أو مباغتة وانما تتسلل
اليه في هدوء تدريجى . تبدأ بأول هؤلاء الغرباء المريبين المعادين الذين
لا يشربون القهوة - وشرب القهوة هنا مجرد رمز بسيط غفل للسلام
أو المسالمة - وقد جاء ليدون بعض الملاحظات المبدئية عن الرجل
ومنزله .. مكانه من العالم .

ثم تبدأ الضربة في التصاعد ايقاعا ودرجة اذ يبارح الغرباء وقد
تضاعف عددهم الآن موقف الملاحظة الى الفعل .. ويبدؤون بقياس
ابعاد المنزل وبالتحرش بالرجل والسخرية منه .. ويزداد عددهم مرة
أخرى وتتصاعد حدة تحرشهم بالرجل حتى تصل الى درجة محاولة
تجريدته من مكانه في العالم .. من منزله . ويبدأ الرجل في الدفاع عن
نفسه ، لا بمقابلة عنفهم بعنف مماثل وانما باللجوء الى الحجج والوثائق
القانونية . يريد أن يثبت لهم ملكيته للمنزل بالأوراق والعقود - هذا
المنطق هو الامتداد الطبيعى لموقف الرجل القديم أو التطور المنطقى له .
هنا يقدم محمود دياب الذروة الدرامية في العمل عندما يأتى لنا بصندوق
أوراق الرجل .. وهى أوراق دالة .. تبدأ بموضوعات الانشاء القديمة
وذلاتها على مرحلة التنشئة والتكوين . وتمر بصورته مع أمه كطفل
مسالم - ولا يزال - مبتهج بالعالم . ثم بخطابات الصداقة أو الحب
باعتبارها الأواصر التى تربطه بمن يعيش معهم أو يعيشون من حوله
انتهاء بحجة البيت . ويمزق الغرباء كل هذه الأوراق بعنف وحشى
وسخرية .. ويبدأ الموقف بمعارضة الرجل بالكلمات ثم يتطور الى محاولة
منعهم بالأيدي عندما يتطور الموقف من محاولة تمزيق تواريفه القديمة
الى الصور وموضوعات الانشاء - وتراثه - قصائد الشعر - الروحي

والفكرى ، الى محاولة اجتثاث جذوره من الحاضر بتقطيع الأواصر التي تربطه بأصدقائه وزوجته ثم خلع جذوره نهائيا من الحاضر بتمزيق حبة البيت .

ويمضى الغرباء عن المنزل بعد أن اجهزوا على الرجل . . ولكن يبدو أن منهج الرجل في الاستسلام الى دمة أوهامه واستساقطها لا يزال أقوى من الصدمة ، إذ يحاول أن يطمئن زوجته ، وهو في الواقع يهدد مخاوفه الذاتية ، بأن هناك توارخ ووثائق أقوى من تلك التي مزقوها وأبقى . . اسماءهم التي نقشوها على جلدع الشجرة وكتاباتهم التي حفروها على الحائط لا بد أنها هناك . . ولكن يبدو أن ذاكرة الشجر ليست أقوى من ذاكرة الأوراق الممزقة . وان الكلمات المكتوبة لا تصمد أمام ضراوة الافعال الفاشمة ، لذلك لا يلبث الرجل أن يفيق فيكتب الى ابنه يطلب اليه أن يعود ، وان يأتي معه ببندقية ، فالعنف هو السبيل الوحيد لمقارعة العنف .

هكذا تنتهى المسرحية بدعوة صريحة الى المقاومة والى الفعل وهى النغمة التى تتكرر بصورة أخرى فى المسرحية الثانية من الثلاثية (الرجال لهم رؤوس) ثم تكتسب ابعادا جديدة بضرورة ان يأتى الحل والفعل من الداخل لا من الخارج فى المسرحية الأخيرة فى هذه الثلاثية (اضبطوا الساعات) . لكن فى حدود هذه المسرحية الواحدة بانتظارها لأن يجيء الحل من الخارج ، استطاع العرض ان يبلور الكثير من قضايا المسرحية . كما اضاف لها عرضها بالانجليزية فى لندن وفى قاعة مركز ثقافى عربى بعدا متميزا هو البعد السياسى العربى الذى بدت معه المسرحية وكأنها تناول للقضية الفلسطينية ، ولانتزاع الصهيونية الفاشم للوطن الفلسطينى ومحاولتها لطمس التاريخ العربى والتراث العربى والوجه العربى لفلسطين .

وقد استطاعت (فرقة المسرح العربى المعاصر) فى محاولتها الثانية تلك ، وخاصة فى عرضها الجيد لمسرحية محمود دياب ، ان تقدم للمشاهد الانجليزى صورة مشرفة لواقع الثقافة العربية المعاصرة . وأعمالا فنية يستطيع أن يتعرف فى بعض ملامحها على ملامح انسانية عامة ، وعلى بعض من مشاكله هو . كما أنها بدأت تحظى باهتمام جدهور وصانعى

المسرح التجريبي ، وبقطاعات من المثقفين التقدميين ، والصحفيين والفنانين . فقد التقيت في هذا العرض بالممثلة المعروفة فانيسيا ريد جريف وبالكاتب المسرحي الشاب الذي يعرض له المسرح القومي على خشبته التجريبية مسرحية (التخلي) ، وبعدد من الصحفيين التقدميين . وقد أفرحني هذا بحق إذ أصبحت الثقافة العربية هي الجسر الذي نوثق عبره صلاتنا مع مثقفي العالم وفنانيه أي مع ضميره وصناع هذا الضمير الحضاري .

لندن

أبريل ١٩٧٧

المصطافون . . أو جوركى على الطريقة التشيخوفية

لا الكاتب في حاجة الى تقديم ، ولا الفرقة التي قدمت مسرحيته . فالكاتب هو مكسيم جوركى العظيم ، والفرقة التي قدمت المسرحية هي « فرقة شكسبير الملكية » العملاقة بامكانياتها الضخمة وحسها المسرحي المرهف . لكن المسرحية ذاتها هي التي تحتاج الى أن أقدمها للقارئ العربى . ليس فقط لأنها أقل مسرحيات اليكسى مكسيمو فيتش بيشكوف - جوركى - شهرة في عالمنا العربى ، بل توشك أن تكون إحدى مسرحياته المجهولة بالتسبة للقارئ العربى . وليس أيضا لأنها حظيت عندما قدمت لأول مرة على المسرح الانجليزى هذا العام بتقدير كبير من النقاد والجمهور على السواء . ولكن أيضا ، وهذا هو الأهم ، لأن القضايا التى تطرحها والرؤى التى تثيرها ما تزال شديدة الحداثة والمعاصرة برغم مرور سبعين عاما كاملة على كتابة هذه المسرحية العظيمة . بل لقد أحسست في بعض المواقف ، برغم المشاهد الروسية والوجوه الغريبة واللسان الأجبنى ، بأن المسرحية تناقش قضايا المثقف العربى اليوم في السبعينات . حيث تتسع الهوة بين قطاع عريض من هؤلاء المثقفين وبين كل من قارئه من جهة ، وجدوره الطبقيّة من جهة أخرى . ويجد نفسه وقد أصبح فريسة لداء غريب يوشك أن يستلب حيويته وفاعليته ، ويلقى به في أنشودة السلطة التى ما تلبث أن تحتويه بسهولة برغم تناقضاته الحقيقية معها . ويصبح في وضعه الجديد ، وقد نسي أو تناسى ان انتماء المثقف الحقيقى هو لضمير أمته في حركتها التاريخية

، لسلطة موقوتة أو جاه زائل ، غريبا مفتربا يجتر مرارات الاحباط
اة . وقد تقطعت الجسور بينه وبين جذوره الطبقية التى كان يمكنها
تميه من كل اغتراب . واستبدل متع الحياة ولذاذاتها العرضية
ة اليقين وحرارة الالتزام بالقضية . وتوهم وقد أصبح جزءا من
ة التى عمل ضدها فى مقتبل العمر . انه قبل المساومة حتى
ندم صولجان السلطة فى تحقيق افكار سنوات الشباب الاولى ،
فاته ان المساومة هى الخطوة الاولى فى طريق التخلّى والضياع .

كل هذه الأسباب ، فضلا عن القيمة الادبية والانسانية لهذا العمل
، بالرؤى والدلالات ، هى التى تدفعنى الى تقديم هذا العمل
حى الكبير للقارئ العربى ، فى فترة تشتد فيها الحاجة الى ارهاق
العربى بواقعه وقضاياه ، وتحاك فيها المؤامرات من أجل تعمية
ثّق من حوله ، وفصله عن اصوله الطبقية ، وطمس اهمية الوعي
ماء الى ضمير امته العربية فى صيروتها التاريخية ، وفى صراعها من
السيطرة على مقدراتها وتحرير ارادتها وارضائها . هذه الفترة
تشبه فى بعض الوجوه ، الفترة التى كتب فيها جوركى مسرحيته ،
ل من خلالها ان يقدم رؤيته للخلاص ، وان يصحح وضع البوصلة
اختل توازنها ، بوصلة الرؤية الفكرية لواقع مضطرب ، هى التى
م فى منح بعض اسقاطات هذه المسرحية بعدا حيويا ومعاصرا .

اسم المسرحية فى الروسية هو «Dachniki» اى من يستأجرون
متلكون - ولاحظ هنا ان البشر هم الذين ينسبون الى الأشياء
ى العكس - «Dachas» اى كوخا او منزلا للاقامة الموسمية ،
ما نسميه فى مصر (شاليه) او (فيلا) لتمضية فصل الصيف فيه
ا عن حر المدن المزدهمة الخائقة . او باختصار وكما دعتهم الترجمة
يليزية التى اعدها جيرمى بروكس Jeremy Brooks وكيثى
ربليز Kitty Hunter Blair (المصطافون) او (زوار الصيف)
Summerfolk . غير ان الـ Dacha ، وهى كلمة روسية
ت الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى ، ليس من الضرورى أن تكون
شاطئ البحر - كما توحى للقارئ العربى كلمات الاصطيف
شاليه والفيلا - ولكنها فى اغلب الأحيان تكون فى قلب الريف وعلى
ف الأنهار والغابات .

وقد كتب جوركى مسرحيته (المصطافون) تلك فى خريف
١٩٠٤ ، اى بعد اقل من تسعة أشهر من عرض مسرحية تشيخوف

(بستان الكرز) على خشبة مسرح الفن بموسكو : ولكن بمعيار التطور الاجتماعي فان المسرحية يبدو وكأنها قد طوت جيلين كاملين من خلال هذه الشهور التسعة . وكان لوباخين قد اجتث أشجار بستان السيدة رانيفسكايا (١) وبني مكانه بيوت الاصطياف Dachas هذه حول النهر وها هم امثال لوباخين وخلف لوباخين من أبناء وحفدة الفقراء والحرفيين الناجحين يتكاثرون مع نمو المدن وحركة التصنيع ، ويرثون بعض مزايا وفتات غنائم الطبقة الاقطاعية التي انحدرت شمسها صوب الغيب ، ويرسلون أبناءهم الى المدارس والجامعات التي حرماهم من الذهاب اليها . وها هم هؤلاء الأبناء يصبحون أطباء ومهندسين ومحامين ، ويرحلون مع قدوم الصيف عن المدينة ، ويفدون - كمادة السادة القدامى ، الى المناطق الريفية حيث اسس لوباخين وامثال لوباخين بيوتا للاصطياف . مكان بستان الكرز القديم الذي اجتثت أشجاره العريضة الساحرة . وفي واحد من هذه البيوت التي انشئت على حواف الأنهار والقباب تدور أحداث المسرحية التي كتبها جوركي عام ١٩٠٤ لمسرح الفن بموسكو . ولكن المسرح رفضها ، وعرضت في مسرح جانبي صغير بعد حذف بعض أجزائها بناء على تعليمات الرقابة التي كانت تخشى أعمال جوركي المهيجة بعد النجاح الكبير لمسرحيته (الحضيض) على مسرح الفن قبل ذلك بعائنين .

وقد كان من الطبيعي أن تتهيب الرقابة أى عمل لجوركي في هذا الوقت . حيث أضرِب في عام ١٩٠٣ أكثر من ربع مليون عامل في المصانع والموانئ والسكك الحديدية وفي كل حقول الجنوب . وحيث انتشرت المجاعة في مزارع اوكرانيا . وحيث كبحت مظاهرات الطلبة بالخيانة والجنود . وحيث اغتيل وزير الداخلية في قلب قصر مارينيسكى الشهير بيد شاب ثائر في العشرين من عمره . وحيث وقعت بعد شهرين من عرض المسرحية - وفي يناير ١٩٠٥ - مذبحه يوم الأحد الدامى الشهيرة في بطرسبورج حيث فتح جنود القيصر النيران على المتظاهرين على مبعدة ميل واحد من المسرح الذى تعرض فيه (المصطافون) فسقط المئات مخرجين في دمائهم . وكانهم يبرهنون من خلال هذه الدماء الفزيرة على

(١) لوباخين ورانيفسكايا هما أبطال مسرحية « بستان الكرز » ، راجع تحليلنا لهذه المسرحية في كتابى (مسرح تشيخوف) ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، ١٩٧٣ ، ص ١٤٩ - ١٧٠ .

سداجة تصورات أحد شخصيات المسرحية الرئيسية « سيرجي باسوف »
عن ضرورة التطور التدريجي نحو غد أفضل وتجنب الثورة .

في مثل هذا المناخ كتبت المسرحية وعرضت لأول مرة . لنجعل
جوركي - كما يقول تشيخوف في رسالة الى سيمباتوف يوجين - الأول
في روسيا وفي العالم الذي عبر على نطاق واسع عن الاشمئزاز والازدراء
للبرجوازية الصغيرة ، وقد فعل ذلك في اللحظة المناسبة بالضبط ، لحظة
ان أصبح المجتمع مستعدا للاحتجاج ناضجا للثورة . والمسرحية بالفعل
صرخة احتجاج ضد كل الذين يتصورون ان الظروف يمكن ان تتحسن
بالتدريج ، وان علينا ان نستشرف العالم الجديد دون التضحية بالعالم
الباقي القديم . وبرغم ازدحام المسرحية بالشخصيات (١٥ شخصية
رئيسية و ١١ شخصية ثانوية) فان كل شخصيات المسرحية الرئيسية ،
باستثناء شخصية واحدة ، تنحدر من اصلاص الشرائح المختلفة للطبقة
الوسطى المثقفة الروسية التي يقول عنها تروتسكي « ان طبقتنا الوسطى
المثقفة متخلفة وميؤوس منها ، ولدت مصحوبة بعملية مستمرة من استئزال
العنات الاجتماعية عليها . وهذا ما يجعلها معلقة فوق هاوية من
التناقضات الطبقة » مثقلة بمراث التقاليد الاقطاعية ، واقعة في شبكة
عنكبوت التحاملات العلمانية ، مفتقرة للقدرة على المبادرة ، عاجزة عن
التأثير على الجماهير ، ومجردة من كل ثقة في المستقبل . من اصلاص
الشرائح المتعددة لهذه الطبقة الماساوية تنحدر شخصيات المسرحية ،
ويتفاوت حظها من عقد وتناقضات هذه الطبقة . وحتى نتعرف على الأبعاد
المختلفة لهذه الشخصيات ، علينا ان نتعرف عليها في علاقاتها المتعددة
خلال حركة الحدث ، او بالأحرى اللاحداث في المسرحية . حيث لا حدث
اساسي ، وانما هو ركام من الجزئيات والكلمات والثرثرات اليومية في
احدى (شاليهات) الاصطيف تلك ، حيث اعتادت الشرائح المسورة
من البرجوازية الصغيرة الوفود الى منطقة الريف والغابات لاستراح
نسيمها البليل تشبها بالسادة الاقطاعيين القدامى . تمضي الوقت في
اصطياد السمك والمشي في الغابة والثرثرة المستمرة . ثرثرات تطوى
بها هذه الجماعة اسابيع الصيف ، ولكنها في نفس الوقت تمرى خلالها
قروح نفوسهم الوضيعة المخلطة امام بعضهم البعض وامام جمهور
المشاهدين .

ويبدأ الفصل الاول في بيت الاصطيف الذي يسكنه الحامى
سيرجي باسوف . . . يعيش فيه مع زوجته فارفارا ميخائيلوفنا ،

او فارا كما يدعوها الجميع ، المغرمة بقراءة القصص والروايات ، ومع شقيقته كيليريا التى توشك اقدامها ان تنزلق الى هاوية العنوسة ولكنها تطفى وعيها المر بهذه الحقيقة بقناع من الترفع والغطرسة وادعاء الانشغال بالهشوم الفكرية العميقة ، وكتابة قصائد معقدة مشوشة لا تفلح فى اخفاء رعبها من الذبول دونما حياة ، اقصد دونما زواج . ويقيم معهم أيضا فلاس شقيق فارا الذى يعمل كاتباً لدى صهره المحامى باسوف . وان كان لا يكن له فى الواقع أى احترام حقيقى ، ويحس بأنه لم يخلق كى يبدد عمره فى هذا العمل التافه ككاتب لمحام تافه . فهو تواق الى القيام بدور فى هذه الحياة ، والى الانفلات من ربة الفظاظة والتفاهة والى التحقق . وهو يعى هذا التناقض الحاد بين تالى شهوته للحياة والتحقق ، وكابة واقعه الرتيب . ولذلك فانه يلعب دور المهرج ويسخر من كل شىء ، ولا يتناول أى حدث يقع فى بيت الاصطياف هذا بجدية ، ويخفى وراء قناع المهرج الساخر وعيا عميقا بفظاظة الحياة التى يعيشها الجميع من حوله وترفعاً عن معاملة أى من غليظى الأرواح والمشايع هؤلاء بجدية . ويقيم فى نفس البيت أيضا نيقولاى زاميسلاف مساعد باسوف وشريكه فى العمل ، وهو ابن أسرة فقيرة عانى أشد الحرمان فى طفولته وصباه . ويريد ان يغترف الآن منهم من للذات الحياة وشهواتها ليعوض حرمانه وفاقة القديمة . فاستحال الى كائن شره للطعام والشراب شبق للنساء شديد التبخر والاعجاب بذاته ، يشعر فى قرارة نفسه بنوع خفى من التميز على هؤلاء الفارقين فى الوهم ، وقد اغوى زوجة احدثهم ، ولكنه يعى فى نفس الوقت اتضاع منبته ، وان الجميع قد تقبلوه حقاً بينهم ولكن بشىء من التحفظ الخفى والرفض المخافت .

هؤلاء هم سكان بيت الاصطياف الذين نتعرف عليهم فى الفصل الأول ، ونتعرف أيضا على مجموعة من جيرانهم الذين يفتدون لزيارتهم ، ينفقون معهم الوقت فى الثروة والشراب واغتياب الآخرين دونما وعى بأن هذه الحياة الفظة الفايدة تترك ميسمها على ارواحهم المليئة بالفروح . بين هؤلاء الجيران نتعرف على بيوتر سوسلوف المهندس الفارق فى الشراب الذى يهيجس أن زوجته تخونه ولكنه عاجز عن مواجهتها وان كان دائم الشجار معها ويصفها بأنها بغي ، وحينما تقول هى للآخرين انه يصفها بأنها بنى تصعق الكلمة فارا وتسالها وماذا قلت له ، فتد . . لا شىء ، فأنا حتى لا أعرف ما معنى بغي . . وهى وان كانت لا تعرف معنى البغاء فانها تمارسه بخيانتها لزوجها الذى لا تأبه به . وتعرف ان شبقها للاستمتاع ينطوى على رغبة خفية فى تعذيب الآخرين بل انها وهى تحكى

للآخرين عن أن زوجها يصفها بالبغاء ، تفعل ذلك دون أدنى خجل بل ربما بشيء من الفخر والمباهاة . فهي امرأة هلوك وجدت في شره زاميسلوف الى الحياة والاستحواذ على مزايا ونساء الطبقة التي سعد اليها ، ولا تزال تتقبله بشيء من الامتناع ، ما يرضى شبقها الى الاستهتار والتبرج . وبين هؤلاء الجيران أيضا نلتقى بالطبيب كيريل دوداكوف الذي تقيه طبيعة مهنته الانسانية من الولوغ في التفاهة ، ولكن شيئا في طبيعته أو في تكوينه النفسى والطبقي معا يهبط روحه ، وتثقل عليها أيضا زوجته الشكاء البكاء أولجا الكسبيغنا التي تشعر بأنها بددت حياتها هذرا في هذه المنطقة الريفية المحدودة - فهي تعيش في المنطقسة وليست من المصطافين المؤقتين - الأفق والامكانيات . ترعى الاطفال ، وتهيء حياة هادئة لزوج غارق في عيادة الفقراء التي لا تعود عليه بدخل وفير ، لا يوفر لها رغد العيش ولا هو يعمير مشاعرها أو صبوات روحها التفاتا . ولكنها تدرك أيضا انها ادركت هذه الحقيقة متأخرا وبعد فوات الأوان . فتنخرط في نوبات من البكاء أو الاكتئاب أو احلام اليقظة بالسفر في العالم وبداية حياة جديدة . وهناك أيضا بافيل رويومين احد البقايا الهشة للطبقة القديمة ، ألق به طبقته الى الحياة وقد أوشك قاربها على الفرق ، وتركته وحيدا بعد ان لفظت أنفاسها الأخيرة وان لم يفتها ان تخلف له بعض الثروة التي يعيش من ريعها متبطلا خمولا متفطرسا بين أبناء الطبقة الجديدة التي ورثت طبقته والتي لا تعيره أدنى اهتمام . . يحوم حول فارا ويكن لها حبا يائسا صامتا ، ويتصور البعض انه المرشح للملائم لانقاذ كليريا المنوسة ، ولكنه لا يفهم شيئا من شعرها المعقد وافكارها المشوشة . ولا تحس هي بأنه اهل لها لبلادته وخموله وعجرفته وعدم اهتمامه بالأفكار « العميقة المجنحة » .

وبين الجيران هناك جماعة أخرى من ثلاث شخصيات متميزة عن معظم افراد أسرة باسوف وجيرانها الذين تعرفنا عليهم الآن . أول هذه الشخصيات الثلاث هي الطبيبة الأرملة الكهلة ماريا لفوفنا . . أكثر شخصيات المسرحية نضجا ورجاحة عقل ، واشدهم التزاما بكل القيم التي تؤمن بها ، ولذلك فهي أكثر شخصيات المسرحية حدة وصراحة وانتقادا لسلوك الآخرين ورغبة في اصلاحهم عبر دستور صغير ولكنه عظيم وصعب معا . . وهو ضرورة أن يكون كل انسان حقيقيا مع نفسه ، يتطلع الى مستقبل أفضل ، وان تكون حياته نافعة للآخرين . والشخصية الثانية هي ابنتها سونيا . . شابة في السابعة عشرة من عمرها ، تربت على الصدق والاخلاص والتطلع الى حياة أفضل ،

وهي القيم التي نشأتها عليها والدتها مازيا لفوفنا التي تكفلت وحدها بعبء تربيتها عقب وفاة والدها وهي لما تنزل في مطلع الصبا . ولذلك فانها وقد شبت على الصدق مع النفس والايمان بالمستقبل والرغبة في اسعاد الآخرين تتصرف بثقة وانطلاق وامل في المستقبل . وتصارع أمها بحبها للطالب الشاب مكسيم ريمين المليء مثلها بالامل والثقة في المستقبل . وهي تتحرك مع مكسيم على تخوم عالم المصطافين الراكد الآسن دون التورط في الاندماج فيه . وهما بموقعهما هذا يرهسان بالامل في ان الجيل الجديد لايزال بعيدا عن تلوث الجيل القديم ، وأنه يعي ، بصورة من الصور ، قتامة عالم الجيل القديم ويتجنبها . ويؤكدان من خلال انطلاقهما وصدقهما وتوهج قيمة الحياة في اغوارهما حدة التناقض والمفارقة بينهما وبين بقية المصطافين . ولا غرو ، فان كان معظم المصطافين ينتمون زمنيا أو موقفيا الى الجيل والى المؤسسة التي اطلقت الرصاص على المتظاهرين في يوم الأحد الدامي من يناير ١٩٠٥ ، فان سونيا ومكسيم ينتميان الى جيل الطلبة الثائرين الذين سقط منهم المئات في هذا الأحد الدامي المضرج بالدماء . وهو نفسه الجيل الذي فجر واحدة من اعظم ثورات الشعوب بعد عقد واحد من ذلك التاريخ عام ١٩١٧ .

هذه هي الشخصيات التي نعرف عليها في الفصل الأول من المسرحية . وهناك قادمان جديدان نسمع عنهما دون ان نراهما . الأول هو الكاتب والقصاص ياكوف شاليموف الذي دعاه باسوف لزيارتهم وتمضية بعض الأيام معهم في مصيفهم هذا . ونعرف حينما نسمع بمجيئه كيف أن فارا ، زوجة باسوف ، المفرمة بالكتب والروايات تكن لهذا الكاتب تقديرا خاصا ، وتنطبع له في خيالها صورة لا تمحى منذ أن زار مدرستهم وهي لما تنزل مرافقة في الخامسة أو السادسة عشرة من عمرها ، وحاضر فيها وانطبعت صورته في ذاكرتها وكأنه اله صغير يشع فطنة وحكمة وموهبة . ولذلك فانها تنتظر قدومه بشغف ، وفي داخلها هاجس يهمس لها بأنه سوف ينقلها من وهاد البلادة والخمول الذي يبهظ روحها . أما القادم الثاني فهو سيمون ديفويتوتشي عم المهندس سوسلوف والذي نعرف انه قد وصل فعلا ، وأنه عصامي شديد الثراء كبير السن يبحث في هذا المصيف عند قريبه الوحيد ، وبالتالي وريثه الوحيدة ، عن بعض الراحة . ولكن ابن الأخ المهندس ضائق بعمه العجوز دون أن نعرف لذلك الضيق سببا ظاهرا ، ربما لأنه يستبطن رجيله ، أو لأنه غير واثق من انه سيمترك له كل ثروته الطائلة ، أو لأنه

يجس بتلك الهوة التى تفصل بين افكاره الكسيحة وواقعه البليد ،
وبين الحياة الشخصية من العمل الدؤوب التى عاشها هذا العم حتى
اصبح مليونيرا .

وينتهى الفصل الأول بعد أن تعرفنا على كل شخصيات المسرحية
الرئيسية ، وبدأت خيوط الموقف المسرحى فى التشابك مثيرة الكثير
من التوقعات . فنحن نتوقع شيئا مبهما بين فارا وكتابها الذى تنتظر
قدومه بشغف . وبين الطبيب دوداكوف وزوجته بعد أن توتر الموقف
بينهما للحظة ، وبين ماريا لفوفنا وفلاس الذى يقول لها عندما
تطلبه بأن يخلع قناع المهرج عن نفسه . وأن يكشف عن حقيقته التواقة
الى الحقيقة والحياة « هؤلاء سحب من الباشومين ، فكيف تريدنى
أن اعاملهم بجدية .. اننى ضائق .. ضائق بنفسى وبالأخرين » ..
ونتوقع أن نعرف أكثر عن كيلريا بعد أن ينتهى الفصل بقصيدة مريكة
لها عن الجبال والصمت والحياة والنمو والموت والمعاناة والرجال .
ونتوقع أن تفك ألغاز هذه العلاقة الغريبة بين المهندس سوسلوف
وزوجته . وما أن يجيء الفصل الثانى الذى يدور فى شرفة بيت
الاصطياف ، وأثناء رحلة فى الفانة بعد أسابيع قليلة من الفصل
الأول - حتى يشبع الكثير من هذه التوقعات ، ولكنه يثير مجموعة أخرى
من الحدوس والمواقف .

فها هى فارا تلتقى بكتابها المنتظر ، ولكنها تفتش فيه عن معبود
المراهقة القديم دونما جدوى . خامل الروح هو ، لاهمة له ولا اشغاع ،
لا يختلف كثيرا عن بقية المصطافين فقد تزوج مرتين انتهتا بالفشل
والطلاق . وكما انصرفت عنه كل من زوجتيه السابقتين ، ينصرف عنه
الآن جمهوره القديم هو الآخر . ويسمع عن جمهور جديد ، ولكنه
لا يعرف أين يلتقى بهذا الجمهور ، ولا بأى لغة يمكنه أن يخاطبه . لديه
وهم بأنه لا يزال كاتباً هاماً . وأنه حصيف الآراء ناقد الفكر ، وبأن
العيب ليس فيه وإنما فى هذا الجمهور الجديد الذى ظهر فجأة ،
وفى ذلك الجمهور القديم الذى اختفى وأدار له ظهره . وهو فى حيرته
هذه قد وجد نفسه عاجزاً عن الكتابة أو - كما يقول هو - عن العثور
على موضوع جدير بالمعالجة . هذا هو الكاتب الذى خطف روح فارا
فى سنوات المراهقة وكان له فعل السحر فى دفعها نحو مزيد من القراءة
والمعرفة . ولكن يبدو أن هذه القراءة والمعرفة قد وضعت فارا فى
مصاف القارئ الجديد أو القارئ القديم الذى أدار ظهره فكراً وموقفاً

لياكوف شاليموف الفكر والكتابة وكان لابد أن تدير ظهرها بعد قليل لياكوف الانسان . وبعد أن عرت بلاده الأيام في المصيف والثروة وتحويمه كطائر هرم حواها خراء روحه ونزعت عنه القناع . وحتى حيرته ازاء عجزه عن الكتابة واحساسه بانصراف القارئ عنه لا تثير العطف ، بل تستدعى الرثاء . لأنها حيرة انانية . . حيرة ذات اخذت مرة اكثر مما تستحق فتوهمت ان ذلك حقها المشروع والمكتسب . ولم تحاول هذه الذات أن تمارس واجب العطاء بل لاتزال ذاتا تدور حول نفسها .

فياكوف لا يعذبه أن لديه فكرة لا يجد لها جمهورا ، او قضية ايا كانت درجة جدارتها بالاهتمام يريد أن يكتسب لها الانصار وانما يحيره أن الجمهور قد انصرف عنه ، وانه لا يعرف ماذا يريد الجمهور الجديد ولا كيف يثير اهتمامه . . ان حيرة من هذا النوع الاناني الذي يريد الأخذ ولا يفكر في العطاء لا يمكن أن تحظى بتعاطف أحد ، حتى ولو غلفتها احلام المراهقة ، وحالات الفطرسمة والتبخر بالنفوس التي يجيدها ياكوف . ومن هنا تدير قارا ظهرها لياكوف ، وترفض بحزم غزله السقيم لها . بل وتواجهه بحقيقة المفارقة المبررة بين صورته القديمة في خيالها ، وواقعته الجديد وهو يغازلها بطريقة مكشوفة - تراها هي - مقززة فجأة . ليس فقط لأن من تصورته راعى المثل ومنقذ الأرواح الضالة لا يتورع عن المغازلة الفاضحة لزوجة صديقه الذي دعاه للقامة معه . ولأن غزله ، كما تقول له ، لا رقة فيه ولا براءة . ولكن ايضا لأنه عاجز عن رؤية المفارقة بين المثل والاخلاق التي كان يدعو لها في كتاباته وترديه في مغازلة زوجة صديقه ومضيفه بلا أدنى مواربة أم دوران ، فيه فظاظة الاناني الشره الى الأخذ دون أن يفكر في العطاء . وهكذا يدمر شاليموف الواقع الصورة القديمة لشاليموف الوهم ، أو للكاتب كما تصورته قارا وكما تبخلت ملامح صورته في أغوارها .

وها هي توقعاتنا عن ماريا لفوفنا وفلاس تتحقق هي الأخرى بصورة ما في الفصل الثاني من المسرحية فحديثه الجلي معها ، ومصارحته لها بمطامحه وشهوته العارمة لحياة أفضل يعمق من غريته عن المحيطين به بحياتهم الباغوضية التافهة . ويشده أكثر الى الارتباط بماريا لفوفنا التي تتعد فيها رغبة حقيقية في حياة أفضل ، ويصارعها بأنه يحبها ولكنها ترفض منه الاندفاع في حب كهذا ، فهو شاب بينما هي قد توغلت في سن الكهولة ، وتنبيهه الى هذا الفارق الكبير في السن بينهما ، والى ما يمكن أن يقوله الآخرون عنهما لو استسلما لهذا

الحب . وهو لا يعير اعتراضاتها التفاتاً ، ويواصل بثها حبه ، وينتفض كل حججها ، لكن ماريّا عنيدة لا تريد منه التضحية بشبابه من أجل سنوات قلائل ، وبعد أن تغلح ماريّا ايغوفنا في صرف فلاس تأتى فارا فتطلب منها ليغوفنا أن تساعدّها في صرف فلاس عن هذه الشاعر ، وعندما تسألها فارا ، هل تشعرين بالأسف من أجله ، فتجيب ماريّا بأنها تشعر بالأسف من أجل نفسها ، لأنها هي الأخرى تحبه . . تحبه كما تحب البتة التي أوشك على الذبول الرى واليناعة . فقد كرس حياتها بعد أن مات عنها زوجها في مستقبل العمر لتربية ابنتها ، وضحت بكل شيء حتى نشأت سونيا التنشئة التي تبغيها . وها هي سونيا توشك أن تتزوج بعد عام أو نحو عام وتنصرف عنها . وتلح عليها فارا أن تتقبل حبه ما دامت هي الأخرى تحبه هكذا ، وإن حبا متوقدا كهذا كفيّل بأن يجهز على قارب العمر بينها وبين سلاف . لكن ماريّا برغم شرامها بسلاف لا تريد له أن يرتبط بها لأنه قد يندم بعد سنوات على هذا الارتباط ، سنوات قليلة قد يسعد فيها معها لكنها لن تلبث أن تشيخ وتتركه وهو لا يزال في شرح الشباب . ولأنها وهي الاخلاقية الصارمة لا ترضى أن تحقق سعادتها على حساب شاب في مستقبل العمر دفعتّه الظروف الخائفة الى التمسك بها لأنها أكثر الشخصيات المحيطة به أصالة ونقاء . ان عليه ان يسافر في العالم وان يلتقى بأناس آخرين عديدين حتى يجد شابة في مثل عمره مليئة برؤى مثل رؤاه ونزوعات مثل نزواته، على هذا تتفق ماريّا مع فارا وتحاول كل منهما فيما بعد على حده ان تقنع فلاس بأن خلاصه في الابتعاد عن هذا المناخ الأسر .

مشهد الاعتراف الطويل بين ماريّا لفوفنا وفلاس يشهده من بعيد شخصان . يشهد القسم الأول منه حيث فلاس بيت ماريّا عواطفه سيرجى باسوف ، وعندما يخبر زوجته فارا - التي تعرف بحق طبيعة الموقف - بطريقته الهازلة وتفسيراته الفجة للأمور بما رأى وكأنه شهد فاصلا هزليا غريبا ، ترجوه باخلاص الا يفتح أحدا في هذا الموضوع وان يكف لفترة عن الحديث فيه وسوف تشرح له المسألة فيما بعد . ولكن انى له ان يفعل هذا وقد عثر على موضوع مثير في هذا المناخ الراكد الذي لا يحدث فيه شيء مثير للالتفات . فما بالك اذا كان هذا الموضوع المثير حول ماريّا لفوفنا التي يكتوى الجميع بتعليقاتها الحادة وانتقاداتها المرة الساخرة . انها فرصتهم جميعا للتشفى في هذا الضمير المتحرك الذي أوسعهم تأنيبا . ومن هنا فانه لا يعبأ برجاء زوجته له بأن يتكتم ما رأى . ويظل ينقل القصة بتفسيراته الخاصة وطريقته

الهازلة الى كل شخص وكأنه يسر له أمرا مثيرا للضحك والرائ ، وينقل القصة لهم جميعا بطريقة تحنقنا عليه وتكشف لنا تهرؤات روحه اكثر مما تثير فينا الدهشة للوقائع الغريبة التى تحكيها .

اما القسم الثانى من مشهد الاعتراف وهو حديث ماريا مع فارا بعد انصراف فلاس فتشاهده سونيا ابنة ماريا دون أن تحس أى من ماريا أو فارا بأنها قد سمعت الجزء الهام من الحديث والذى تعترف فيه أمها بأنها تحب فلاس بالفعل ولكنها مصممة على نزع هذه الفكرة من عقله ، وعلى ألا تحقق سعادتها فى الأيام الباقيات على حساب هذا الشاب الملىء بالحياة التوافق الى التحقيق والنقاء . وقرب نهاية الفصل الثانى وعندما تختلى سونيا بأمرها فى واحد من أعرق وأبدع مشاهد المسرحية - كما يقول مارتن اسلن - « فحتى بمعيار المسرح الطبيعى فان هذا المشهد كان لابد ان يولد فى نفس الابنة شيئا من التفرد والاشمئزاز ، لكن جوركى بمهارة يجعل الابنة تناشد أمها ان تستسلم لحبها - ها هو الجيل الجديد المستنير يمنح آباءه شيئا من الحرية الجنسية ، هذه لمسة لاتزال تنبض بالثورية حتى بعد سبعين عاما من كتابة جوركى لمسرحيته » (١) . . فى هذا المشهد تأخذ سونيا رأس أمها المرهقة فى حجرها وتهدهدها فى واحدة من مشاهد تبادل المراكز ، فها هى سونيا تلعب دور الأم التى تهدهد طفلتها فى حجرها ، وتصارحها بأنها سوف تتزوج مكسيم بعد عام ومن الممكن ان يعيشوا هم الأربعة جميعا تحت سقف واحد حياة هادئة سعيدة ، ولكن الأم تصر على انه سنوف يكون هناك ثلاثة فقط هى وابنتها وزوج ابنتها مكسيم ، وان الحياة ستكون أهدأ وأسعد بهذه الصورة .

فى هذا الفصل أيضا يتطور الموقف بين سوسلوف وزوجته يوليا من ناحية ، وعمه سيمون من ناحية أخرى . . فها نحن نتيقن من أن زوجته تخونه مع زاميسلوف بصورة توشك أن تكون علنية تماما ، وتريده أن يعرف لأنها تعرف انه حتى لو عرف بوضوح شديد فانه لن يفعل شيئا ، وسيزداد فى نظرها ضعة وبلادة ، بل انها تكاد فى أحد المشاهد ان تقول له هذا صراحة . . وهى تؤكد له أن حياته لم يعد لها معنى ولن يكون لها بعد أى معنى ، وتقول له من الأفضل أن يتركها

تقتله ثم تقتل نفسها وتستريح ، فهي لم تعد تطيق الحياة معه ، ولا هي حتى تحب زاميسلوف الذى تخون زوجها معه ، بدرجة تدفعها الى ترك زوجها والحياة معه وانه كان نوعا من الهرب من الملل والبلادة ، ولكنه هرب لا يهب أى راحة أو علاج . ومن هنا فانها تخرج مسدسا من تحت شالها وتهم بأن تقتل زوجها المرتعد الجبان الذى لا يثور حتى وقد تدهور الموقف الى هذه الدرجة ، لكن دخول بعض الشخصيات الى المشهد يمنعها من تحقيق هدفها . وعلى الناحية الأخرى فإن العم العصامى الذى خبر الحياة ومركته تجاربها ما يلبث خلال أيام قليلة أن يكشف حقيقة ابن أخيه ، ويعرف بخبرته الاخلاص له ، بل انه يجد فكرة ماريا لنوفسا عن ضرورة أن يترك ثروته التى جاوزت الستين مليوناً للعمل الاجتماعى ، والا يترك حصاد عمله يضيع بدداً في يد وريث لا يستحقه . فكرة جيدة ، ويصارع سوسلوف بها فيجىء هذا ثائراً على ماريا راغباً في الاطاحة بها .

أما زاميسلوف ، فانه يريد أن يبرهن على جدارته بالانتماء الى هذه الطبقة التى انحسر في زمرتها ، فيعد مسرحية تمثل في حديقة بيت الاصطياف ولا يشهد لها سوى الكاتب ياكوف شاليموف الذى يريدون أن يبرهنوا له على أنهم معنيون مثله بالهموم الثقافية المترفة . وهى ليست داخل المسرحية بالمعنى الحديث للاصطلاح ولكنها نوع من الاسقاط الذى يتيح الكاتب أن يعرى بعض شخصياته وأن يستبق مصائر البعض الآخر خلال الماحات خفيفة هنا وهناك . غير أن أهم ما يؤكد هذا العرض المسرحى الذى يصبح هو الآخر جزءاً من نشاطات المصنفين التافهة لقتل الوقت ، أن هؤلاء ليسوا بأى حال مثقفى هذه البلدة وإنما هم أقوام صيف يمرون عرضاً في حياتها ، أو أنهم كما تصنفهم كلمات إحدى الشخصيات المسرحية - طيور هرمة حظ كل منها على مقعد في الخريف طيور هرمة تشفق بالفاظ كبيرة وتواصل خلال حركتها وثرثرتها تعرية أرواحها حتى النخاع .

وما أن يجيء الفصل الثالث من المسرحية حتى تبلغ هذه التعرية ذروتها .. وحتى تبدأ بعدها عملية مواجهة ومكاشفة من طراز رائع ، توضع فيها كل النقط على كل الحروف .. فقد بلغ سيل الثروات الزبى ، ولم يعد باستطاعة أى من الشخصيات أن تتحمل أكثر مما احتملته .. بسورة يتحول معها الفصل الى مجموعة من الثورات والانفجارات التى يدفع فيها المؤلف شخصياته الى ذروة التمرد

أو الحصار أو الانهيار . فما تنفجر في الجميع بعد أن أصبحت عاجزة عن تحمل فظاظة الحياة وهي تسمع بأذنيها اتهامات بذيئة ، برغم تسترهما بأقنعة من الشك والأدب ، بأنها امتنعت بطريقة ما عن انجاب الأطفال حتى لا تتورط في الاندماج الكلى في هذه الحياة . هذا ما تنهمه بها أولجا زوجة الطبيب دودواكوف التي تريد أن تترك زوجها وأولادها وتهرب . والتي تقابل عرض فارا عليها مساعدتها بقدر من الملل الذي تحتاجه في رحلتها تلك . بصراحة جارحة فظة ، ترفض فيها المال وتقول لها انها وقد دبرت ، بصورة ما ، أن تبقى بلا أطفال تمارس عليها نوعا من التعالي الخفى ، وانها تتمنى لو كانت هي في مكانها ، هي التي تعطى ، حتى تمارس الشعور بالازدراء لها . . . وخلال هذا الحوار المعقد المتعدد الدلالات يعزى لنا الكاتب أبعادا غامضة في لا شعور الشخصيات تقود حركة بعض تصرفاتها دونما أن تدري . . . فربما كان صحيحا أن ثمة دافعا لا شعوريا هو الذى جعل فارا تتجنب التورط في الاندماج الكلى في هذه الحياة . لأنها لم تتيقن في يوم من الأيام أن هذه حياتها أو أن هذا هو مصيرها النهائي ، بل ظل هناك في ركن قضى من أعماقها ذلك النداء الخافت بأن ثمة حياة جديدة في انتظارها ، وأن عليها أن تبدأ بداية جديدة في يوم من الأيام .

وها هو هذا النداء يفلح في انتزاعها بالفعل من هذه المباءة الروحية التى شاخت فيها روحها حتى الاختناق . يدفعها الى تلك الثورة التى تقرر فيها أن تترك زوجها - لتكون نورا جديدة كما يقول ايسلن - وترحل مخلصمة البقية الباقية من أيامها من حمأة الركوند ، ولكنها فى منولوج طويل - كمنولوج نورا (بطللة بيت الدمية) قبيل الرحيل أيضا - تواجه الجميع بحقيقة الوضع الذى يعيشون فيه وتكشف لهم زيف وفراغ هذه الحياة الآسنة التى فيها يعملون . ولكن ما يميز منولوج فارا عن منولوج نورا هو بعده الاجتماعى الشامل الذى يتناول ، لا حياة زوجين وحدهما ، بل حياة شريحة طبقية كاملة فى المجتمع الروسى ونمط اجتماعى فى الرؤية والسلوك ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فإنه لا يصبح صوتا للتمرد والاحتجاج الفردى كصوت نورا ، بل يندغم فى جوقة من الأصوات المماثلة التى تعطينه بعدا أكثر عمقا وتوسع من أفق دلالاته الاجتماعية والفكرية . . . فهناك ثلاث شخصيات قررت نفس القرار وانطلقت تقريبا من نفس الدوافع . . . فلاس الذى قرر أن يرحل بعد اصرار ماريا لفوقنا على أن سبيله الوحيد لخلاص حقيقى هو فى الارتحال بعيدا عن سحب الباعوض تلك وبداية

حياة جديدة ، ومن هنا يقرر الارتحال مع سيمون دفيوتيشى الذى يس هو الآخر من ابن اخيه المهندس سوسلوف ، وقرر أن يعود من حيث أتى ، ينفق أمواله فى عمل نافع كما نصحته ماريا لفوفنا - وهذا العمل النافع الذى يعتزم أن ينفق فيه أمواله هو بناء مدارس جديدة . وسوف يعمل معه فلاس وفارا فى انجاز هذه المهمة التى تجعل حياة الثلاثة نافعة لهم وللآخرين .

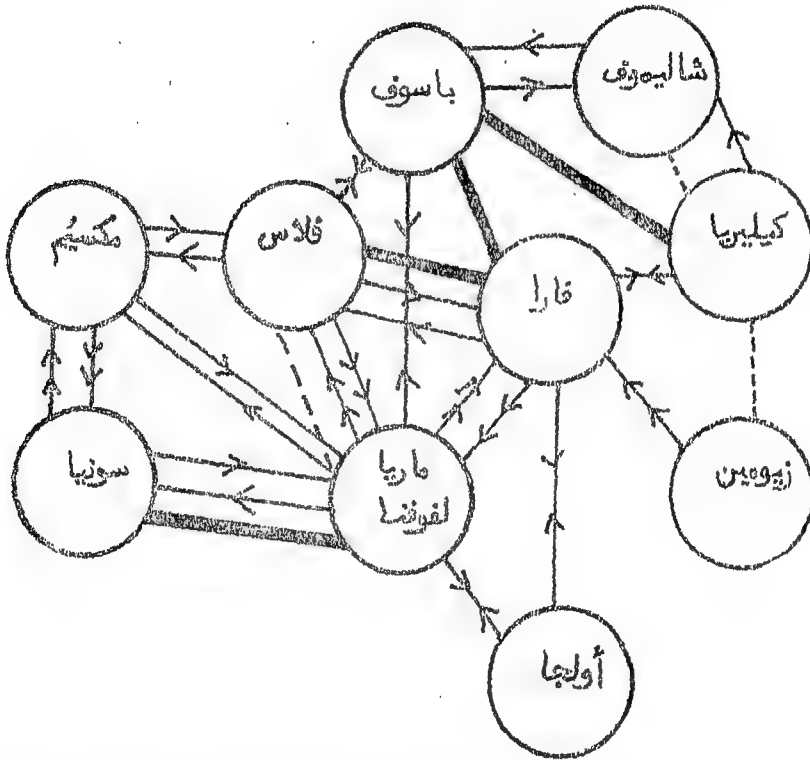
غير أن أهم الأحداث التى فجرت كل سورات الغضب والمكاشفة والرغبة فى الارتحال فى هذا الفصل هو تصدع المصنع الذى كان من المفروض أن يكون المهندس سوسلوف مشرفاً على بنائه ، وقد مات نتيجة انهيار بعض هذا البناء الذى لم يكتمل شخصان من العمال . وحينما يأتى الخبر الصادم والفاجع يسأل العم سيمون ابن أخيه سوسلوف . هل ذهبت الى هذا الموقع وتفقدت سير البناء فيه ، ويكذب بالطبع ويقول نعم لكن زوجته يوليا تصرخ فى وجهة بازدياء بأنه كاذب وأنه لم يذهب مطلقاً الى هذا الموقع . وتكون هذه هى الشرارة التى يقرر بعدها سيمون الرحيل وتنفجر بقية الشخصيات فى تعرية جارحة وممزقة للذات وللآخرين . فهاتما شخصان عاملان يدفعان حياتهما ثمناً لاهمال وثرثرة هؤلاء المتبطلين . وحدة المفارقة بين شقى الموقف العمل مقابل التبطل ، الموت مقابل الحياة ، وإن كانت هى حياة كالموت ، فى هذا الموقف هى التى تدفع الموقف الى هذه الذروة وهى التى تعرى كلمات باسوف عن ضرورة التطور وليس الثورة وهو يرد حديث فلاس المتحمس للتغيير ، من كل معنى لأنه ليس ثمة سبيل الى التطور مع مثل هذا الوضع ، بل لابد من اكتساح كل المواقفات المفلوطة التى تجعل العمال يموتون فى مواقعهم ، بينما يستمتع هؤلاء الكسالى الفليظو الحس بالحياة .

من خلال هذا التحليل لأحداث المسرحية تظهر لنا الطبيعة التشيكيوتية لهذا العمل المسرحى . فقد أبعد جوركى كل الأحداث الهامة فى حياة شخصياته من خشبة المسرح ، ولكنه مع ذلك تمكن من خلال الثرائى اليومية وعلاقات التشابة والتضاد ، ومثلثات الحب والوهم ، والحوار الشاعرى ذى الدلالات المتعددة ، وذلك الركام من الكلمات والجزئيات وتفاصيل الحياة اليومية المضجرة المألوفة التى تبدو لأول وهلة وكأنها خالية من أى درامية بينما تنبض تحت وقع تناول الفنان الحساس بتوتر درامى وحيوية فنية لا مثيل لها . من خلال

هذا كله تمهين جوركى ان يهب مسرحيته الحركة والتوهج وان يشير خلال طبقات المعنى المتعددة فيها الكثير من الرؤى والأفكار . انها دون شك مسرحية مكتوبة على الطريقة التشيكية . وفيها من خصائص المسرحية التشيكية أكثر مما يبدو على السطح . فهناك ذلك الصمت الكئيب الذى يحط كالعقبان الجارحة فوق آخر الكلمات فيلتهمها ويوقف الشخصيات عن البوح بأسرارهم أو الصراخ من لسعات الألم التى تنهش أرواحهم ، يكبحهم عن التواصل مع الآخرين الذين يمانون نفس المعنى عن الإفصاح . فيتحول الحوار فى بعض المواقف الى منولوجات منقطعة ومتقاطعة لا ترد فيها الشخصيات على بعضها ولا تتواصل ، بل تحاول يائسة أن تبوح ببعض ما يبهظ كاهلها دونما أمل فى التفاهم ودونما استعداد لفهم الآخرين . . . وهذه الوسيلة الفنية تكشف ما فى أغوار هذه الشخصيات من عذاب وتناقض معا وتعزى بعد الجلال والضحية فى كل منها فى نفس الوقت .

وهناك من الخصائص التشيكية ذلك الاهتمام بمثلثات العلاقات التى تكشف أعماق الشخصيات بصورة لا تقوم بها العلاقات الثنائية . وفى المسرحية عدة مثلثات للعلاقات . . . مثلث فارا وزوجها باسوف والكاتب شاليموف . ومثلث شاليموف وفارا والشاعرة كيلريا التى تظل تحوم حول الكاتب وتطارده بمجموعة مؤلفاتها الكاملة حتى تبوح له من وراء قناع القصائد بما فشلت أن تبشيره إياه مباشرة ، ولكنه منصرف عنها فى محاولة لمطاردة فارا ولكنها ما تلبث ان تصارحه بانها فقدت كل أمل فى الخلاص من خلاله وكل يقين فيه . وهناك مثلث مجهض كالمثلث الأول وهو فارا وزوجها باسوف والوريش المتبطل ريومين المولع بها ولكنها لا تحبه فيحاول فى نهاية المسرحية ان ينتحر باطلاق رصاصة على كتفه فيشير بذلك السخرية أكثر مما يشير الرثاء . وهناك مثلث الخيانة بين المهندس سوسلوف وزوجته يوليا ومساعد باسوف زاميسلوف . الى جانب هذا يوجد مثلث من نوع خاص تقف فى مركزه ماريا لفوفنا ويمثل طرفاه مرة ابنتها سونيا وحبيبها مكسيم ، ومرة أخرى فلانس وسونيا . غير ان مثلثات العلاقات لدى جوركى ليست فى تحديد مثلثات تشيكوف الصارمة فى (النورس) مثلا حيث تسير حركة السهم فى أضلاع المثلث فى اتجاه واحد تقريبا لتشكل دائرة عيشية يائسة مغلقة على ذاتها - بمعنى أن (أ) يجب أو يتجه بعواطفه صوب (ب) و (ب) يتجه صوب (ج) و (ج) صوب (أ) وهكذا - ولكنها فى الواقع مثلثات مندغمة فى

دوائر أوسع من العلاقات وخصوصا في الدائرة الأساسية في العمل والتي تقف في منتصفها فارا وتشمل في الواقع عددا كبيرا من شخصيات المسرحية ويتضح مدى ما في هذه الدائرة الواسعة من تشابك وتعقيد اذا ما ترجمت خريطة العلاقات الى صورة بيانية . وكان بودى لو أن في امكانيات دار النشر الطباعية القدرة على نشر مثل هذه الصورة التي تحتاج الى استخدام بعض الألوان لايضاح النوعيات المختلفة من العلاقات . . . ولأن شيئا أفضل من لا شيء كما يقولون فان هذا رسم شديد التبسيط لمثل هذه الخريطة .



واذا عامنا الدلالات المتعددة للخطوط في هذه الخريطة - حيث الخط الفليظ يمثل علاقة رسمية كعلاقة الزواج أو الدم ، بينما يمثل الخط المتقطع علاقة مجبلة أو مجهضة ، والخط ذو الأسهم المتعارضة : علاقة تنافر سواء سافرة أو تحتية مبيتة ، والخط ذو السهم الواحد علاقة صداقة أو تماثل في اتجاه السهم ، والخط ذو السهمين في اتجاه واحد علاقة حب في اتجاه الاسهم - اتضح لنا مدى تشابك مثلثات

العلاقات في دوائر أوسع تتبادل التأثير والتأثر وتكشف لنا عن أبعاد أخرى في علاقات التماثل والتضاد في شخصيات المسرحية . غير أن هناك بعض السمات التشيكية الأخرى في هذه المسرحية مثل الرغبة في اكتشاف المأساوى في الحياة اليومية وبعيدا عن الأحداث الزاعقة أو المفاجآت . وهى رغبة تنطوى على وعى جوركى بأن دوره كفنّان يتطلب منه أن يثير في القارئ الرغبة في إعادة اكتشاف حياته على ضوء جديد ، وفي عدم التسليم بأن حياته عادية ومألوفة كحياة الآخرين ، فكثير من هذه الحيوانات التى تبدو عادية بريئة تنطوى على ما هو مأساوى وفاجع . وهناك أيضا ذلك الولوج بإدارة الحديث والحدث أمام خلفية من الطبيعة الروسية الجميلة ، بغاباتها الصلبة وأراضيها الشاسعة وانهارها الجارية ، وكأنه نوع من ارهاق حدة المشاهد بالمفارقة بين الطبيعة بصلابتها وجمالها ورسوخها ، والإنسان بهشاشته وقروح روحه وعرضيته .

ومنذ عنوان المسرحية (المصطافون) أو (زوار الصيف) وجوركى يحاول أن يهدف وعى المشاهد بعرضية هذه الجماعة وهذا الوجود الإنسانى الممزق . فالعنوان نفسه يحمل هذه العرضية والموقوتية في كلماته . . أنهم مجرد زوار صيف لن يلبثوا أن يرتحلوا . فجوركى مؤمن بضرورة وتغير الواقع الدائمين . وهو لذلك ولوع بالتركيز على حركة وتغير شخصياته بصورة يستحيل معها أن نجد أى شخصية لم يمسسها التغير خلال هذه الفترة القصيرة التى استغرقتها وقائع المسرحية . صحيح أن هذه الحركة - ككل حركة نحو الوعى - مصحوبة بالألم والتمزق ، لكنها في نفس الوقت - ككل حركة نحو مزيد من الوعى - تستهدف التقدم . وفهم جوركى للتقدم فهم جدلى وثورى لأنه ينهض على أسس صلبة لا ترى التقدم بمنظار وردى زائف تطلع فيه الشمس على أحلام الجميع ، ولكن بمنظار واقعى تطلع فيه شمس التقدم على الجديرين بالحياة ويلفع الظلام أرواح الطفيلين الجديرين بالنسيان . ومن هنا كان التأكيد على العرضية في الموقف بأكمله تأكيدا على مقولة الحركة في التاريخ وفي الزمن ، بكل ما تعنيه مثل هذه الحركة من استنقاذ وتضحية .

فقد أدت الحركة في المسرحية الى استنقاذ فريق من الشخصيات والى التضحية بفريق آخر من الميئوس من خلاصهم . وهنا يجىء أيضا دور علاقات التشابه والتضاد بين شخصيات المسرحية والتى يمكن

استخلاص بعضها من الرسم البياني السابق غير أن هناك علاقات أخرى لم تظهر في هذا الرسم ، لأن كشف كل العلاقات المختلفة بين الشخصيات يحتاج الى مجموعة من الرسوم لا الى رسم واحد . . لكنى أريد أن أجهل في النهاية وجود فريقين أساسيين . أولهما يضم فارا وفلاسي وماريا لفوفنا ومكسيم وسونيا والعم سيمون والطبيب دوداكوف ، وثانيهما يضم باسوف وزاميسلوف وسوسلوف ويوليا وشاليموف وكيليريا وريومين . هذان الفريقان متعارضان بشكل أساسي ، وافراد كل فريق ليسوا على نفس الدرجة من التشابه ، وكلما تدنى نصيب الفرد في أى فريق من صفات فريقه الأساسية كلما اقترب من مواقع الفريق الآخر . وهذا هو ما يعطى الشخصيات نوعا من الفنى وما يؤكد جدلية العلاقات داخل العمل المسرحى . وهذا الفنى وتلك الطبيعة الجدلية لكل من الشخصية والموقف هى التى وهبت المسرحية قدرتها على تخطى اللحظة الآنية التى كتبت فيها واحتياز سبعين عاما من الزمان لتثير اليوم الكثير من الرؤى والايحاءات الانسانية المعاصرة .

لندن

اكتوبر ١٩٧٤

موسم المسرح العالمى : مسرح الطقوس ومسرح الثورة

كان للانجليز فى سالف الأزمان امبراطورية لا تغيب عنها الشمس فضاعت . وكان لهم فى العالم صوت مسموع فخذت . وكانت زعامة العالم قد انعقدت لهم فألت الآن الى غيرهم . وكان لهم اقتصاد قوى هبت عليه رياح الأزمة الاقتصادية فضعضته . وكانت مدينتهم قبلة العالم فأفل نجمها أو أوشك . لم يبق للندن من عز الأيام الغابرة سوى اهتمام أصيل بالثقافة ، ومسرح عتيق هو كعبة انجلترا التى يحج إليها عشاق الفن المسرحى من كل أنحاء العالم . . تفتح أبوابها كل ليلة لأكثر من ربع مليون مشاهد . ولا تكتفى بعروض المسرح الانجليزى التى تقدم للمشاهد كل تنوعات الفن المسرحى من احدث الانجازات وأكثر التجارب شططا الى اصل العروض القديمة وأكثرها تقليدية . ولكنها أيضا تحرص على أن تستجلب له أرقى ما فى جعبة المسرح العالمى من عروض . فمع ربيع كل عام تقيم فرقة شكسبير الملكية ، وهى واحدة من أعرق فرق المسرح الانجليزى وأضخمها ، موسما للمسرح العالمى . تجلب فيه مجموعة من الفرق العالمية الجادة ذات المستوى الفنى الرفيع تستضيفها على خشبة مسرحها اللندنى العريق « الأولد ويتش » وتكتفى هى بدور المضيف والمنظم والمترجم الفورى . لأن كل فرقة تقدم عرضها بلغتها الأصلية ، ويحصل المشاهد وهو داخل على عصا اليكترونية صغيرة - فى طول المسطرة العادية وعرضها - يقربها من أذنه فتفك له - بقدرة الاليكترون وجبروته - كل الغاز وطلاسم اللغة الأجنبية التى يدور بها العرض امامه .

وفي موسم المسرح العالمى هذا العام استضافت فرقة شكسبير الملكية أربع فرق عالمية من بولندا وأوغندا وإيطاليا والسويد ، قدم بعضها مسرحية جديدة وقدم البعض الآخر مسرحيتين . ولكن العروض كلها اتسمت بدرجة عالية من الجدية والاحتراف بروح الفن وقيمته . كل عرض يتناول هذه القيم من وجهة نظر ومن زاوية متفردة ، فكانت النتيجة هى إثارة مجموعة من القضايا على صعيد الفن والمحتوى . . وكانت القضية التى أثارتها هذه العروض بشدة على صعيد الفن هى وثيقة العلاقة بين المسرح والطقوس الدينية التى ولد المسرح فى بوتقتها منذ البداية أما على صعيد المضمون فقد كانت الفكرة الأساسية التى دارت حولها أكثر العروض هى فكرة الثورة بإبعادها المتعددة باعتبارها خلاصا وتجاوزا وميلادا جديدا . . وقد يبدو أن القضيتين قديمتان ، أثرتا من قبل مرارا ولكن الجديد هنا كان طرحهما كقضيتين متفاعلتين ومتداخلتين ، بصورة تحول معها الطقس الدينى الى عرس ثورى واندغمت بها الثورة فى طقوس الشعب ومراسيمه المتغلغلة فى الضمير الشعبى والمتشابكة بحياة الجماهير اليومية .

١ - أمسية الأسلاف وطقوس الثورة :

وقد بلغ هذا العناق بين مسرح الطقوس ومسرح الثورة ذروته فى العرض العظيم الذى قدمته الفرقة البولندية لمسرحية (أمسية الأسلاف) لكاتب بولندا الكبير آدم ميكيفيتش (١٧٩٨ - ١٨٥٥) فى قلب كاتدرائية لندنية عتيقة هى كاتدرائية ثون ورك . والفرقة البولندية التى قدمت هذا العرض هى فرقة كاراكوف المسرحية ، وهى الفرقة الثانية فى بولندا عراقا وضخامة - بعد فرقة المسرح القومى البولندى فى وارسو . فقد أسست عام ١٧٨١ فى كاراكوف ولا تزال تعمل بها حتى الآن بمفهوم مسرحى يستهدف جمع المنتجين والمصممين والموسيقيين والممثلين المسرحيين فى فريق واحد يشتمل على أفراد من أجيال مختلفة ورؤى مختلفة وربما مفهوم مختلف للعمل المسرحى أيضا ، ويعمل هؤلاء جميعا معا ، تتفاعل رؤاهم وأفكارهم المختلفة . يمنح المخضرمون أفكار الشباب الخبرة والتجربة ، ويخلص جموع الشباب أفكار الكهول من التكرار والركود . ومن بوتقة الصراع الدائم بين أفكار ورؤى وأجيال مختلفة بل ومتعارضة أحيانا تولد حيوية الفرقة ويتواصل تجدها . وتكون النتيجة عملا مسرحيا فيه كل حيوية الشباب وخبرة الأجيال السابقة وأصالة تقاليد مسرحية تعود الى أواخر القرن الثامن عشر وتستمر فى التدفق حتى اليوم .

وقد كانت إفاعلية هذا الأسلوب المسرحى جلية في العرض الذى قدمته الفرقة لبعض أجزاء من مسرحية آدم ميكيفيتش الملحمية الطويلة (أمسية الأسلاف) من اخراج كونراد سفيناريسكى . ولم يكن ممكنا تقديم هذه الملحمة الشعرية الدرامية على خشبة المسرح كاملة لأن عرضها كامله بفصولها الأربعة الطويلة يحتاج الى أكثر من تسع ساعات . وطبيعة هذه الملحمة تساعد على اجتزاء بعض مشاهدنا وتقديمها مستقلة ، ليس فقط لاستقلال المشاهد النسبى ولا للطاقة الشعرية والدرامية الكبيرة التى يتمتع بها كل مشهد ، ولكن ايضا لأن ميكيفيتش لم يكتب هذا العمل دفعة واحدة ولا حتى بالترتيب . فقد كتب الجزئين الثانى والرابع منه عام ١٨٢٣ ثم كتب الجزء الثالث أثناء سجنه فى سيبيريا عقب فشل ثورة ١٨٣٠ ونشره فى باريس عام ١٨٣٢ بعد نفيه إليها ، أما الجزء الأول فلم يقيض للمؤلف اكماله ونشر ما كتبه منه بعد موته . غير أن كل المصادر تجمع على أن هذا العمل الناقص لا يزال حتى الآن أهم عمل فى تاريخ المسرح الشعرى البولندى . وقد ظل هذا العمل الدرامى الكبير مهملا أو شبه مهمل حتى اكتشافه الشاعر والكاتب المسرحى سنانسلاف فيسبانيانسكى (١٨٦٩ - ١٩٠٧) وقدمه لأول مرة على خشبة مسرح كاراكوف عام ١٩٠١ ومنذ ذلك التاريخ ومجزئات من هذا العمل الكبير أو محاولات لتقديمه كاملا تظهر على خشبة المسرح البولندى كل حين .

وتنطلق محاولة سفيناريسكى من رفض الاجتزاء أو التلخيص فى هذا العمل الكبير ، والاكتفاء بتقديم مشاهد كاملة منه بينها خيط وتضمها وحدة عضوية . وقد اختار المشاهد التى تختلط فيها طقوس تذاكر أرواح الأسلاف الموتى فى أمسية عيد القديسين بدوامة الأحداث الثورية فى بولندا . . وكان من الصعب تقديم هذه الأجزاء فوق خشبة مسرح تقليدى ، ليس فقط لاتساع الرؤية المسرحية التى تحتاج الى خشبة طولها أكثر من أربعين مترا ، ولكن ايضا لأن المسرحية ترتد بالنص المسرحى أو بالأحرى بالعرض المسرحى الى مرحلة الطقوس والمراسيم الدينية ، حيث يتحول الجمهور المشاهد الى عنصر مشارك فى طقس دينى مسرحى فى ظاهره ولكنه ثورى ابداعى فى جوهره .

ومن اللحظة الأولى تتم عناصر هذه العملية الدرامية الطقوسية ، فليس هناك شباك للتذاكر ، ولكن بائعة التذاكر تقف فى مدخل الكنيسة وقد ارتدت ملابس كنسية سوداء تناولك التذكرة وتلقى النقود وكأنها

تقوم به مراسيم التناول المقدس ، ومن يقدم لك البرنامج المطبوع للمسرحية أو يقودك الى مقعدك .. ان كان ثمة مقاعد أصلاً .. يرتدى هو الآخر ملابس قسيس أو شماس وبدلاً من المسرح ها نحن في صحن كاتدرائية قديمة مهولة البناء واسعة مليئة بالزخارف والتهويل . تأخذ قاعتها الرئيسية شكل صليب ضخيم يدور الحدث في جزئيه الرئيسيين . يبدأ من سرّة الكنيسة ثم ينحدر الى القسم المستطيل من الصليب حيث نصبت خشبة يزيد طولها على اربعين متراً وتأخذ شكل حرف T يصطف حولها المشاهدون من كل ناحية . على المشاهد أن يتحرك من مكان الى آخر ليتابع استمرار الحدث . يلهث وراء ممثلين مرئى الجسم بهلوانى الحركة مقتدرين على التعبير باقتصاد وحكمة .. انه مسرح يعتمد أساساً على الممثل والمساحات الممتدة الشاسعة . والممثل من فرط أهميته في عمل من هذا الطراز لا يمثل .. بل هو جزء من طقس مسرحى يستقطب المشاهد ولكنه لا يستهويه ، يجسد أمامه الحدث ولكنه يؤكد له أن هذا الحدث لا يمكن أن يتكامل بدوره .. فقد جاء هو كما جاء معظم المشاهدين للمشاركة في طقس .. يبدأ على صورة طقس تذاكر الأرواح في ليلة عيد القديسين .. شئ أشبه بليلة الرحمة والخروج الى المقابر عشية الأعياد .. ومن خلال هذا الطقس يتم التزاوج بين حالة بولندا السياسية قبيل انفجار الثورة وعملية استحضر أرواح الموتى بطقوسها التقليدية المتوارثة والمتغلغلة في الضمير الشعبى البولندى .

فالأرواح التى تستجيب لطقوس تذاكر الموتى ، وتنبثق خارجة من طوايا الظلمة المعششة في أبهاء الكنيسة ، أرواح في حالة حرجة كحالة بولندا نفسها قبل الثورة . أرواح اطفال لم يعرفوا سعادة أو شقاء تفزع في صورة حمامات أمشيتها الظلمة فتتخبط في ساحة الكنيسة . أو أرواح محبطة اشتتت الحب والمتعة ولكنها لم تجدهما .. لا هى حازتها فاستحقت نيران الجحيم ، ولا هى عزفت عنها واعرضت عن خيالاتها المغوية فنعمت بالفردوس . ولكنها ظلت تكتوى بنيران الأعراف الفاصلة بين الفردوس والجحيم .. بين القديسين والخطائين .. هذا هو نوع الأرواح التى تستحضر وتستجيب لجمهور كنسى هو خليط من الفلاحين البولنديين الفقراء والشحاذين وطلاب الصدقات .. أبرز هذه الأرواح هى روح صوفيا ، فتاة في ملابس ملائكية بيضاء ووجه شاحب ، تتلوى شهوة واشتياقاً الى الحياة .

وجوستاف الروح المحبطة التى ستتحول الى متمرده ثم نائرة فى مشاهد المسرحية القادمة .

وبعد ان كانت الأرواح تتحرك فى مستوى مرتفع معلق بين السماء والأرض محاط باضاءات خاصة . . ها هى تنزل الى الأرض لتشارك مع جمهور الفلاحين وطلاب الصداقات ومع الجمهور المشاهد فى طقس مسرحى كبير ترتد فيه أحداث الماضى الى الحياة وتندغم فى أحداث الحاضر . . حيث تتشابك المتناقضات فى نسيج واحد . . حدث متوتر تتصاعد فيه الأحداث نحو ذرى الثورة والانفجار الوشيك وصراع رهيب بين قوى الثورة وقوى الاحباط والقهر السياسى والدينى حرس القيصر وكهان الكنيسة . ولا مبالاة تبلغ ذروتها الرمزية والواقعية فى صورة نماذج من الفقراء المطحونين السادرين فى اللامبالاة والمتجمعين عند قمة الحرف T من خشبة العرض المسرحى . . رجل ينام على فخذ زوجته ويفط بصوت مرتفع الشخير . . آخر ممزق الاسمال يحمل طبقا صغيرا على ركبته يخرج من جيوب سراويله الريفية البالية بيضة مسلوقة يقشرها ويأكلها ثم يعقبها بأخرى وهكذا فى رتابة وهذوء . . وكأن ما يدور من صراع على بعد خطوة منه لا يهمه ، مع انه فى الواقع يتناول جذر حياته . وسوف يضيع بعض هؤلاء اللامبالين فى احدى مراحل الصراع القادمة ضحية سلبيتهم القاتلة .

ويتطور الحدث ، فها هى الأرواح المحبطة مع روح سجين بل تتحول الى ، او بالأحرى تتقمص شخصيات ثورية فى عملية تناسخ تمنح الصراع بعدا تاريخيا ، وتتجمع هذه الأرواح وتتعهد بأن تحمل على عاتقها قضية خلاص الأمة من عسف القيصر . تتجمع هذه الشخصيات فلم تعد الآن ارواحا بل ان الروح جوستاف يتحول الى البطل كونراد . وتتردد أصدااء نقاشات هؤلاء الثوار فى المشهد الثانى فى السجن . . حيث نجد جماعة من المسجونين السياسيين يناقشون مصير الأمة ويرى أحدهم وهو صورة أخرى من كونراد ان زملاءهم من الشبان المسجونين الذين رحلوا الى سيبيريا هم مسيح جديد يفدى كل خطايا اللامبالين والسلبيين . وفى داخل هذه الزنزانة وفى مشهد طقوسى يتحول الموقف الى حلم حيث شبيه كونراد/جوستاف يتحول الى ملاك يصارع غرابا . . وفى لحظة من النشوة والرغبة فى قهر كل صنوف الضعف البشرى يقرر ذلك البطل المتعدد الأبعاد جوستاف - كونراد - السجن اعلان ثورته ورؤاه على كل شىء . . وتتنوع ردود الفعل ،

فها هو القسيس يتصورها روحا شريرة ويريد طردها بواسطة طقوس طرد الأرواح الشريرة ، لكن الكنيسة منذ توحدت مع القيصر خالق الاحباط الجمعى ومهندس القهر لم يعد يظهر فى ساحتها الملائكة ، بل الشياطين وزبانية القيصر وحرسه السرى وأجهزة القمع والتعذيب .

ويتخلق صراع من طراز فريد داخل صغوف الكنيسة التى ينضم بعض رجالها الى صف الثورة .. وتحول الخشبة الكبيرة فى مستوى من مستويات العمل الدرامى الى صليب كبير تصلب عليه بولندا كلها ولكنها تولد من فوق خشبته القاسية ولادة جديدة ، تخرج فيها من شرنقة النار وجحيم سجون سيبيريا اكثر صلابة واقتوى املا فى المستقبل .

هذه الأحداث الأساسية لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن الأسلوب المسرحى الذى قدمت فيه .. فأسلوب الطقوس الدرامى هو نفسه محتوى قبل أن يكون قالباً ، ورؤية مسرحية وفلسفية قبل أن تكون مجرد عمل درامى تاريخى .. تلعب فيه الاضاءة دورا هاما .. ويعتمد على الأقنعة البشرية الحية بمعنى تحويل الوجه البشرى نفسه بواسطة الاصباغ وازضافة الأجنحة أو القرون وارتداء ملابس اقرب الى ملابس راقصى البالية مرونة واتاحة للحركة .. الخ .. الى قناع حتى يموج بالقدرة على التعبير ، حيث يتوحد القناع بمقدرة الممثل على استخدام وجهه فى كيان واحد .. ويعمد الى خلق حس مستمر بالديمومة والرهبنة والأبدية والجدة معا .. وقد لجأت المسرحية الى جانب كل هذه الطقوس العديدة الى تأكيد واثراء هذا الحس من خلال استخدامها لأرواح الاطفال التى تطل من عل فى نهاية بعض المشاهد التى يبلغ فيها التوتر ذروته لتشهد الصراع أو لتشارك بترديدها لبعض الأناشيد بترتيل ملائكى هادىء فى كسر حدة توتر المشهد .. وكان ظهورها المستمر يعطى المشهد بعداً تاريخياً ، يوحى بأن الماضى يرقب الحاضر - فهذه هى الأرواح الطفلة التى ظهرت فى بداية طقس تذاكر الأسلاف الموتى . ويؤكد أيضا أن التاريخ ليس الا ملحمة متتابعة الحركات متكاملة الفصول ، وأن اطفال المستقبل سيولدون من رحم هذه الصراعات المتوترة .

ويستلزم مسرح الطقوس فى نفس الوقت مقدرة هائلة من الممثل على استخدام كل جزء فى جسمه للتعبير عن جزئيات المشهد ولاندماج

في مراسيم طقوسه . لا يكفى التعبير بعضلات الوجه وإيماءات الرأس وتلويحات الأيدي . وإنما الممثل كله يتحول الى طاقة حضور مسرحى هائلة مليئة بالحيوية والحركة تخاله يقطع الخشبة التى يزيد طولها على الأربعين مترا فى قفزة واحدة وكأنه ساحر أو بهلوان .. هو فى كل مكان من هذه الخشبة الرهيبة فى نفس الوقت .

٢ . ليلة نوفمبر .. وصناعة الثورة :

إذا كانت (أمسية الأسلاف) قد صاغت من خلال طقوس تذاكر الأسلاف واستنزال الرحمات على أرواح الموتى ، وانطلاق الامنيات والرغبات الحبيسة من الصدور ، ارهاصات العاصفة الثورية الوشيكة القدوم ، وغلجان البركان الشعبى البولندى ضد الحكم القيصرى الروسى عام ١٨٣٠ . فان مسرحية (ليلة نوفمبر) للكاتب والشاعر البولندى ستانسلاف فيسيبيانيسكى والتى أخرجها اندريه فاجدا على خشبة مسرح الأولدويتش قد قدمت كما يقول عنوانها أحداث ليلة الثورة نفسها فى نوفمبر عام ١٨٣٠ . وقد اعتمد العرض هنا أيضا أسلوب المشاهد والافتقار السريع والممثل المرن المقتدر على التعبير والحركة .. ولكنه قدم لنا أسلوبا مسرحيا مغايرا ، استبدل بطقوس استحضار الوتى طقسا وثنيا تستهل به المسرحية بالصلاة للآلهة الاغريقية القديمة ائينا ان تستدعى اله النصر .. فهذه الليلة هى ليلة الثورة .. ليلة ٢٩ نوفمبر عام ١٨٣٠ . وتبدأ جماعات الثورة فى الانطلاق .

على الجانب الآخر وفى قصر الدوق الكبير قسطنطين شقيتى القيصر الروسى نقولا الأول ووكيله فى حكم بولندا فى هذا الوقت يدور نقاش من نوع آخر .. فبدلا من صلوات الابتهاال بالنصر والاستعداد للثورة تدور أحاديث التآمر ووساوس الخوف .. فزوجة الدوق جوانا بولندية تتوق الى تحرير بلدها والخلّاص من سطوة القيصر الروسى عليها . لذلك فانها شديدة التعاطف مع الثورة . لا يدور بخلفها ان زوجها الدوق يريد أن يمتطى صهوة جياد الثورة ويلوى أعتنها لحسابه ، فهى لا تتصور انه يمكن أن يساند ثورة ضد أخيه ، ولكن الدوق يطرح عليها بحرارة وانفعال توقه الى أن تنجح الثورة ويصبح ملكا على بولندا بدلا من كونه مجرد نائب للقيصر بها . وتظن جوانا

ان حديث الدوق عن المملكة البولندية ليس الا سخرية من مشاعرها الوطنية .

في الشارع تتصاعد موجات القلق الشعبي ، وتأتى جواسيس الدوق بأخبار السخط الجماهيرى ، وتتجسس الهواء المشحون بالثورة والقلبان . . وعلى الجانب الآخر لا يزال الثوار ينتظرون ساعة الصفر وإشارة البدء حتى يقتحموا قصر الدوق الكبير ويقبضوا عليه . وتأتى الساعة ، ويقتحم الثوار القصر ويقتلون الحرس ولكن جوانا وقد خدعتها لعبة الدوق تقرر اخفائه في حجرتها ولا تسلمه للثوار ، وان كانت تقوم في نفس المشهد بمساعدة الثوار وتهريبهم من القصر حينما يتأزم الموقف ويوشك بعض الحرس ان يقبضوا عليهم .

بينما يدور هذا الموقف المتذبذب في القصر تتم في الشارع الذى اندلعت فيه المعارك لعبة من نوع جديد . . فها هو الجنرال الذى انضم الى جانب الثوار ، ليس عن ايمان بالثورة وانما لأن ورق اللعب أنبأه بأن الثورة ستنتصر ، يقرر حينما يستعر القتال ان ينضم الى جناح الدوق ويأمر الثوار بالتوقف عن القتال . وتميل كفة الميزان الى جانب القصر ، وتتوقف الآلهة الاغريقية عن القتال ، وتتصاعد النبوءة ، انه من الدم سوف تولد حياة جديدة . وتمتد على المسرح جثة اثينا وجثث اله النصر ويأتى عابر الأعراف تشارون يحمل جثتهما عبر نهر ستايكس . ويرحل الدوق الكبير وتظل جوانا نصف واعية نصف مخبولة ، ويسب الدوق قبل رحيله الجنرال الذى وقف الى جانبه ضد الثورة ، ويبقى معنى الثورة في النهاية ليفنى - والمسرحية كلها مسرحية شعرية - أغنية شجية عن أشجار الربيع التى ستحمل براعم جديدة ، وعن أوراق نوفمبر المتساقطة التى ستدروها الرياح . . أغنية حزينة حزينة ولكن في عمق أعماق الحزن منها ثمة بصيص من أمل . .

هذه هى الخطوط المريضة لمسرحية (ليلة نوفمبر) ولكن المسرحية في الواقع هى ما وراء هذه الخطوط المريضة ، وما تحاول صورها الشعرية الحية ونبضها الدرامى المتوتر ان تقوله . حيث تستخلص من أحداث التاريخ جوهر الثورة وتحوله الى نبوءة ورؤيا في عالم يضح بالحروب وقضايا الاضطهاد . . تكنس فيه رياح الثورة المقدسة كل الجواسيس والمستسلمين والانهازميين وأعداء الثورة المضادة . فالثورة كنار مقدسة تحرق في طريقها كل هذا ولا يوهن شعلتها شيء مثل

التردد والمساومة واللجوء الى الحلول الوسط . فحتى الآلهة القديمة في الميثولوجيا الافريقية تبارك جوهر الثورة وتموت في صفوفها . . وهذه واحدة من انجازات فيسبيانيسكى حيث دمج الميثولوجيا الكلاسيكية في نسيج الحدث التاريخي وادخلها في قلب الثقافة البولندية والضمير الشعبي البولندي بشكل عام .

وجوهر الثورة وقضاياها الفلسفية هي المحور الاساسى في هذا العمل المسرحى وليس باى حال من الأحوال تفاصيل انتفاضة نوفمبر المحبطة . ومن هنا فان العرض بمشاهده المتلاحقة واسلوبه المحمى في التناول والتمثيل يهدف الى عرض هذه الانتفاضة البولندية على المشاهد بالطريقة التى تثير في وجدانه وعقله قضية الثورة بكل ابعادها وقضاياها المختلفة . فالمشهد يقدم جزئية في حدث تاريخي ويصوغ في نفس الوقت بعدا من ابعاد هذه القضية الانسانية والفلسفية الشاملة . . قضية الثورة .

٣ - المحارب الأحمر . . وطقوس الاختيار والتمرد :

اذا كانت الفرقة البولندية قد استخدمت الطقوس لابراز ابعاد جديدة في فكرتى الاحباط والثورة . فان الفرقة الاوغندية قدمت مسرحا طقوسيا كاملا . طقوس القبائل الافريقية هي كل شيء فيه ، وهى البديل الرئيسى لدور الكلمة الكبير في النص المسرحى التقليدى . . الكلمة في هذا المسرح هي الطقوس والرقصة والصمت والمهابة والشحنة الانفعالية والديشية الموروث الشعبى واخيرا الأغنية والصرخة او الكلمة . لذلك لابد قبل الحديث عن العمل الدرامى الذى قدمته الفرقة الاوغندية في موسم المسرح العالمى هذا ان نتعرف على الفرقة التى قدمت هذا العمل وعلى رؤيتها الدرامية .

الفرقة هي فرقة ابا فومى المسرحية في كمبالا باوغندا . . هي اول فرقة مسرحية اوغندية محترفة ، عقلها المفكر ومنشئها ومخرجها ومؤلف مسرحيتها هو الاوغندى الشاب روبرت سيروماجا . هو في الحقيقة قائد لفريق مكون من ١٤ ممثلا تحول المسرح بالنسبة اليهم الى حياتهم ، والحياة عندهم هي الحياة الافريقية بفنونها البدائية ورقصها وموسيقاها . . بصليلى خرزها وقواقعها وقرقعة عصيها وحفيف ريشها . . بحركات الساحر والكاهن الافريقية القبلية الاصيلية وقد

أصبحت طقسا دراميا امتزجت فيه الخرافة بالدين بالقصة المصنوعة بالأسطورة الموروثة في عجينة واحدة ، أصبح الممثل جزءا من مبادئها الخام دون وعى واضح بأنه منفصل عن هذه المادة أو أنه يمثل دورا في لعبتها المرسومة .. بل بنوع اليقين أو الوجد الحقيقي بأنه فرد في جماعة تؤدي صلاتها الخاصة الموروثة .. على أنغام نفس الآلات الموسيقية التي يلعب بها كاهن القبيلة التقليدي وخلال نفس الرقصات التي يؤديها الكاهن ورفاقه ، فقد رفض سيروماجا أن يستقدم معلما عصريا للموسيقى أو للرقص ليدرب أفراد فرقته ، وإنما استخديم في تدريبهم ، بعد اختياره إياهم من بين أفراد القبائل الأفغندية الذين لم تفسدهم الحضارة ولم تشوه تصوراتهم الأفريقية عن حياة المدارس الحديثة - فكثير منهم أميون لا يقرأون ولا يكتبون ، الموسيقيون الأفريقيون التقليديون في القبائل ، والراقصون الشعبيون الذين يعملون مع العرافين والكهنة . وقد أدى استخدام سيروماجا لهؤلاء الموسيقيين ومعلمي الرقص إلى نقل الخبرة الأفريقية الطازجة والكاملة إلى أفراد فرقته ، وإلى خلق إحساس من القداسة والجدية والتفاني في نفوس أفراد الفرقة ملتصق بهذه الخبرة ومصاحب لها . فكل خبرات الفنون الأفريقية نقلت إليهم ليس فقط خلال خراس وسدنة هذا المستودع الفني من الفن البكر الموزوث عبر الأجيال ، ولكن أيضا خلال أشخاص يحتلون في سلم القبائل الاجتماعي مكانة قريبة من القداسة . وكانت النتيجة المباشرة والأنسانية لهذا أن أصبح كل ممثل بعد أن مر خلال فترة الأعداد الطويلة أشبه بالراهب الذي يعامل الفن بدرجته من القداسة . في داخله شيء من الرهبة والحب ، من التوحيد والتأليه لهذا العمل الذي يقوم به ، يذوب فيه ، يستوعبه ويستوعب في داخله حتى يصبح الممثل والعمل الذي يؤديه أجزاء طقس فني وديني عسائري في آن .. ولكنه مسرحي ودرامي قبل أي شيء آخر .

ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال أن العمل الذي تقدمه هذه الفرقة عمل ديني ، أو أنه جسد من الرقصات والطقوس الشعائرية الأفريقية . لأن الفرقة تعني أيضا أنها تقدم عملا مسرحيا ، عرضا دراميا أمام جمهور . كما أن مؤلف الفرقة ومخرج عرضها يعني الأبعاد الاجتماعية والدرامية لعمله الفني بصورة واضحة .. وما هيأه هذا الأعداد لأفراد فرقته هو تحويل الطقوس والشعائر والرقصات الأفريقية إلى بنية العمل الدرامي ومفردات اللغة المسرحية بصورة لا تحولها إلى مجرد أداة ولا تبطلها فتصبح زخرفا خارجيا فارغا

المعنى .. وحتى نتحقق من ذلك علينا أن نتعرف على مسرحية (رنجا موى) أو (المحارب الأحمر) التى قدمتها الفرقة الأوغندية على مسرح الأولويتش .

(رنجا موى) هى قصة محارب أفريقى شجاع وجد نفسه فى اختيار صعب جرح تلعب فيه العناصر الكونية والاجتماعية والفريزية الأدوار الثلاثة الأولى وتضع التزاماته الاجتماعية فى مواجهة مصالحه الذاتية وانفعالاته الفريزية بينما تعلق كل الآخرين فى أنشودة القدر والقوى الكونية والموروث الدينى والشعبى معا . وسط دوامة هذا الصراع الثرى الذى يتكون نسيج شقى الاختيار فيه من شبكة معقدة من هذه العناصر وجد رنجا موى نفسه منذ بداية المسرحية .

ورنجا موى الذى يعنى اسمه المحارب الأحمر هو أشجع محاربى قرية التلال السبعة التى يعمها السلام والرخاء ويحسدها سكان القرى المجاورة . ويقرر رنجا موى أن يتوحد بناكازى - وهو تعبير يعنى أكثر من مجرد الزواج بها - فتاة قريته الجميلة ، وتهبه ناكازى توأمين . وهو حدث غير عادى فى سلالة رنجا موى ولابد من الاحتفال به طبقا لطقوس وتقاليد القبيلة . ويستعد رنجا موى للبدء فى طقوس التطهير الخاصة لتوأمينه . ينتقل من بيته ليعيش سبعة أيام فى محراب خاص وقد قص شعره وأظافره وامتنع كلية عن أراقة أى دم بشرى كان أو حيوانى .

وقبل أن تنتهى طقوس التطهير تهاجم إحدى القرى المجاورة قرية التلال السبعة ويخذ رنجا موى نفسه مطالبا إزاء نفسه بأن يختار اما المسارعة الى انقاذ قريته فهو أشجع وأمهر محاربينها ، أو الالتزام بطقوس التطهر والامتناع كلية عن أراقة الدم . لكل اختيار مفريات وعواقب .. لو اختار الحرب فانه سينقل قريته ولكنه فى هذه الحالة سيكسر طقوس التطهير وهذا قد يدفع التوأمين الى أن يطيرا بعيدا أى يموتا وبالتالي ستنتفض أرواحهما المحلقة فوق القرية مطالبة بالانتقام .. ولو اختار التحمل والاستمرار فى طقوس التطهير فربما اجتاحت القرية الأخرى قريته وبالتالي قتله فى صومعته هو وتوأمينه . ولو فر بالتوأمين الى التلال فان هذا سيعرقل طقوس التطهير ويقطعها وهذا الفعل ينطوى على نبوءة أكيدة بأن التوأمين سيقتلان أبيهما حرقا . كما انه لو فر الى التلال وتخلّى عن قريته فهذا معناه فقدان الكامل

للقرية وفقدان الحق في الرجوع اليها فقد هجرها وقت الخطر كغيران المركب ، ولا حق له في العودة اليها فيما بعد .. كلا الاختيارين المتاحين امام رنجا موى محكوم بأعراف القرية وتقاليدها وقوانينها غير المكتوبة وقواها غير المرئية ، وهذا ما يعطى ازمة رنجا موى مجموعة من الأبعاد النفسية والاجتماعية والميتافيزيقية .. لا يمكن تجسيدها في متولوجيات من الطراز الهاملى « أكون أو لا أكون » لأن الضمير الجمعى فيها قد استوعب الضمير الفردى ، ولأن المشكلة الذاتية قد اندغمت في المشكلة الاجتماعية .. الوسيلة الوحيدة لتجسيد ازمة من هذا النوع لا يكون الا بالطقوس والمراسيم والشعائر التى تتحول فيها الأبعاد المختلفة للصراع الى حركة مجسدة تنبض بالحيرة والرغبة والمذاب .. فالاختيار الفردى أصبح في الوقت نفسه مسئولية جمعية فادحة تؤثر في مصير الفرد كما تؤثر في مصير القرية بأكملها .

ويقرر رنجا موى أن يحارب ، فلا حياة له بغير قريته ولا أمل له في أى خلاص بدونها ، وامام بسالة رنجا ومهارته يتراجع الأعداء ويتبعهم مع محاربى القرية عبر الحدود .. ليس القتال سهلا ولكنه مرير وطويل .. وأثناء غياب رنجا والمحاربين عن القرية تظهر برادر اللعنة القدرية ويعم الشقاء ويلتهم الجراد محصول القرية في ليلة واحدة ، وتتجه أصابع الاتهام الى التوامين ولكن ناكازى بضراوة الأم التى تدافع عن أفرأخها ترد أصابع الاتهام الى صدر القرية وترفع في وجه أعرافها وأحكامها القاسية عشرات التساؤلات . يستشير عراف القرية الرياح فتنبئه بضرورة التضحية بالتوامين الوليدين لأن اللعنة وليدة كسر طقوس التطهير الخاصة بهما واشتراك أبيهما في عرس الدم الذى غسل عن القرية الدمار قبل فوات الأيام السبعة .. وتوافق القرية ، وفي مشهد مهيب يؤتى بالطفلين ويضحى بهما بتمريرهما في حربتين مغروستين في مقدمة المسرح .. وسط بكاء الأم وعويلها ورقص القرية وضربات أرجلها المصممة بوضع كل طفل واقفا فوق قمة الحربة الراققة ويجذب ببطء ودربة وهدوء حتى تخترق الحربة جسمه بأكمله وخلال القلب تمر وما أن تخرج من الكتف حتى يكون العصفور الزغب قد طار الى سماء لا نهاية لها .

وبرغم التضحية لا يعود الرخاء ، ولا تستطيع القرية أن تجيب على تساؤلات الأم اللتامة التى ضاع توأماها ولم تستعد القرية رخاءها فكان لابد أن تجد بتساؤلات الجميع . ويعود المحارب رنجا موى وقد

صد عن قريته الأعداء يسأل عن توأمية يريد أن يراها ، لكن العراف والقرية معه لا يسمحون له بدخول القرية قبل أن يمر بطقس تطهير تعويضي وذلك عن طريق اجتياز تل النمل ، حيث تنهش الحشرات الصغيرة جسده وهو يجالد بأقصى قوته حتى يعبر طقس العذاب الجسدي هذا بنجاح ويدخل القرية سائلا عن ولديه بعد ما دفع من راحته الجسدية ثمن اراقته الدم اثناء طقوس التطهير . دفعها مرتين ، مرة بعذابه الجسدي اثناء رحلته عبر تل النمل ، ومرة أخرى بعذابه النفسي عندما انكرت القرية مسئوليتها عن جرمه - كسر طقوس التطهير - برغم ان تضحيته كانت من أجلها وطالبته بدفع الثمن . . . وها هو قد دفع الثمن وعاد يسأل عن ولديه وعندما يعرف أنهما قد قُتلا بناء على مشورة العراف ، يندفع في لحظة مثقلة بالظلم والصدمة ليقتل العراف ويتولى هو مسئولية العرافة والنبوءة من أجل القرية . وتنتهي المسرحية ، مشيرة في مشهد النهاية الذي يكرر نفس الصورة التشكيلية بالأجساد الزنجية المعلقة في ديكور تجريدي بأوضاع وأشكال مختلفة الى أن موزوت القرية السعبي والديني وتقاليدها القويمة أقوى من محاولة رنجا للثرد ، والى انه كعراف جديد لن يختلف سلوكه عن العراف القديم الواقع في قبضة قوى أكبر وارادة أكبر هي في بعد من أبعاد التحليل المسرحي ارادة الحياة وقوة الاستمرار وديمومة التجدد .

هذه هي الخطوط العامة للمسرحية . ولو قدر لنص هذه المسرحية - أي لما بها من حوار أن يترجم - لما تجاوز صفحات معدودات . مع أن المسرحية قد امتد عرضها الى ساعتين كاملتين في تدفق واحد دون فواصل أو استراحة ، وفي ايقاع سريع متوتر متلاحق لاهت استخدام الى جانب كلمات الحوار القليلة الرقص والتمثيل الايمائي واستعاض في أحيان كثيرة عن حوار الكلمات بحوار الآلات الموسيقية الافريقية . وحول الممثل الى طاقة متوقدة من الحركة المستمرة التي لا تهدأ . . . فهو الذي يعزف الموسيقى وهو الذي يرقص ويمثل ويصدر كل أصوات الحب والولادة والموت . . . أنات العذاب وصرخات الاستغاثة وفحيح النبوءة وديبب النمل وقرص الجراد ولهات النبوءة وأنين الريح وقعقة الحراب تصدر عن الممثلين وليس عن أي مؤثرات موسيقية أو صوتية . فما تقدمه الفرقة هو طقس للحياة من صنع الانسان وحده وليس مجرد عرض مسرحي يتحدث عن الحياة أو يقلد طقوسها .

٤ - جوستاف الثالث .. والتمثيل كطقس وشعيرة :

التمثيل في حد ذاته طقس جميل ومهيّب ، ولد داخل الطقوس الاحتفالية الدينية ، ولكنه ما لبث أن انفصل عن هذه الطقوس واحتفظ من مرحلة الميلاد الديونيسيوسية بعناصر الفرجة والبهجة وطقوس الامتاع البصرى والدهنى التى تستهدف الاستجواذ على انتباه جمع بشرى لامتاعه واخصاب عقله فى آن واحد . هذا الطقس الجميل المهيّب فى حد ذاته هو ما احتفت به الفرقة السويدية (فرقة مدينة جوتنبرج المسرحية) وساعدتها على ابرازه الطبيعة الخاصة لمسرحية أوجست سترندبرج (١٨٤٩ - ١٩١٢) العظيم (جوستاف الثالث) التى كتبت عام ١٩٠٣ ولكنها تتناول أحداث عام ١٧٨٨ و ١٧٨٩ فى السويد . أحداث حاسمة فى تاريخ السويد حينما شن الملك جوستاف الثالث حرباً مرتجلة ضد روسيا . وإذا كان ثمة شيء واحد لا يمكن ارتجاله فهو الحرب . لكن جوستاف لأسباب تاريخية عديدة شن هذه الحرب المرتجلة ، وكان على الشعب أن يدفع ثمن حماقة قيادة سياسية خرقاء .. كان هذا فى نفس العام الذى اندلعت فيه الثورة الفرنسية العظيمة فهل يمكن أن تقع هذه الأحداث فى السويد بمعزل عن تأثير هذه الشرارة الثورية التى انطلقت فى سماء فرنسا والعالم بأسره عام ١٧٨٩ ؟ .. كان الجواب لا .. فقد قام جماعة من المثاليين الذين ألهمتهم ثورة فرنسا باغتيال الملك ، باسم جموع الشعب التى دفعت من دمائها الثمن ليشرى الملك وجفنة من الجثث العفنة التى نعتت بالحياة الرخية وعاثت فى القصور فسادا .

هذه هى الخلفية التاريخية التى تدور حولها المسرحية ، لكن سترندبرج العظيم والذي كان أول من صور ببصيرته العميقة هذه الفترة وكشف عن ان من قام بالاغتيال كانوا ثوارا ذوى حلم عريض بالمستقبل وامل قوى بالشعب السويدى - لأن حقيقة أفكار مفتالى جوستاف الثالث لم تكتشف الا أخيرا .. وبعد موت سترندبرج بعشرات السنوات ، أقول لكن سترندبرج لما تناول هذه الأحداث التاريخية كان يتناولها من منطلق الفنان الانسانى الكبير ، والفنان التجريى المولع بطقوس المسرح وشعائره فى آن .. لأن الانسانية والمضمون والتجريبية فى الفن هما المحوران الأساسيان لكل من النص الدرامى والعرض المسرحى الذى قدمته الفرقة السويدية .

تبدأ المسرحية التي تلعب فيها عناصر الفرجة وطقوس تعمل التمثيل واللعب على الحافة الفاصلة بين التاريخ والحدوتة .. أو الواقع والوهم .. تبدأ بشيء كاللعبة الدرامية ، والمنادى ينادى في المدينة مذكرا المشاهدين بأحداث وأفكار نهاية القرن الثامن عشر ، حيث فلاسفة عصر التنوير يؤكدون أن جميع البشر قد ولدوا أحرارا وأن لهم حقوقا متساوية ، وأن الملك جوستاف الثالث قد تعهد أثناء ثورة ١٧٧٢ بأنه سيكون مجرد المواطن الأول في دولة حرة ، وأنه بدأ عقب الثورة يبحث عن تأييد الناس العاديين ويسحب بعض الامتيازات من النبلاء . لكن وعود عشية الثورة ما لبثت أن خبت ثم تآكلت ، وعادت أوضاع ما قبل ثورة ١٧٧٢ الى السيطرة من جديد على الحياة في السويد التي كانت مجرد مقاطعة فنلندية . ولكي يحول الملك اهتمام شعبه الفقير المضطهد عن الأوضاع الداخلية المتفاقمة يعلن الحرب على روسيا ويدور القتال في ظروف فاضحة ، لأن الحرب قد بدأت مرتجلة وبنت نزوة طارئة . ولأن الأعداد لها كان رديئا ولأنها أعلنت دون أخذ رأي البرلمان السويدي - أو بمعنى آخر الشعب السويدي .

هذه الحقائق المروعة الهامة يدلى بها المنادى بهدوء تمثيلي كرسول التراجيديات الاغريقية القديمة ، وهو يقرع طبلته مؤذنا بافتتاح العمل المسرحي الذي كانت مقدمته مجرد استهلال تمهيدى لما سيدور فيه .. ويبدأ العرض على خشبة تحولت الى ثلاثة اقراص كبيرة او ثلاث دوائر تشكل المستويات الثلاثة التي يدور فيها الحدث وتشير في نفس الوقت الى وقوع الحدث والشخصيات في قبضة حصار مكتمل الدائرة ، لا مخرج منه ولا مهرب .. كل أجزاء محيط هذه الدوائر واحدة لا علامة .. لا لون مميز .. لون واحد هو لون الألواح الخشبية القديمة القائمة بدكتتها الباردة المحايدة .. تبرز حيادها وبرودها خلفية سوداء معتمة ، يدور الحدث على إحدى الدوائر الخشبية تلك التي تضاء فتبدو وكأنها تسبح في سديم من العتمة المحيطة من كل صوب .. لتزيد الحصار والعزلة وضوحا .. حيث يبدو معها الحدث وكأنه ينبغي في سحرة متوحدة أو جزيرة معزولة وسط الغمر في بحر الظلمات .. تنزل بعض الستائر في الخلفية البعيدة لتغير احساس المشاهد بالمشهد والافتقار دون أن تخرجه من دائرة الحصار والعزلة أو تبدد سديم المشهد الأكبر الذي يطوى الحدث بين جوانحه .

يبدأ العرض - أو الفصل الأول من المسرحية - في دكان ناشر

أو طابع ، دون أن يعبا المخرج بأن يضع قطعة اثاث واحدة فوق الدائرة الواسعة التي يدور عليها المشهد لتخلق هذا الإيحاء .. هناك فقط ستار (تنزل في عمق المشهد وسط الظلمة عليها رسم مطبوعة كبيرة ، فما يريد المخرج قوله هو أن كثيرا من الأماكن التي تدور هنا هي ثمرة هذه المطبعة .. ويدور النقاش بين جماعة من النبلاء والقضاة والكتاب وزعماء البرلمان حول موقف الملك وإعلانه للحرب ورأى الناس في ذلك ، واعتقاله لعدد من الأصوات المعارضة التي حاولت أن ترتفع محتجة على تصرفاته المرتجلة ، وموقف الدستور من تصرف الملك . وتأتى أخبار تمرد في الجبهة وقبض على عدد كبير من الضباط واحضارهم الى المدينة لمحاكمتهم . وتأتى أخبار الهجائية المقزعة التي كتبها السيدة شرودرهايم زوجة وزير الخارجية والشاعرة المناوئة للملك . وتأتى أخبار المظاهرات التي اندلعت في المدينة . وتأتى أخبار عديدة من السخط الشعبى العام والضائقة الاقتصادية التي تبهظ الجماهير .. كل خبر من هذه الأخبار العديدة المتشابهة الواقع يأتى به قادم الى المطبعة ، فمنها خرجت بدور هذه الأحداث والأفكار وفي ساحتها تتجمع خيوط السخط الجماهيرى وتتلور أبعاده . ويتداخل هذا السخط المتنامى مع مجموعة أخرى من أختيار الدولة حيث التعمينات الجديدة والتغيرات المستمرة تأخذ مكانها كل يوم لمواجهة هذا الخطر أو لاستيعابه أو كنتيجة لبعض أبعاده . ومن تتداخل هذين العنصرين تتخلق أبعاد الحدث المسرحى حيث يقرر المجتمعون دعوة الملك الى العشاء وطرح القضية كلها للمناقشة معه قبل اتخاذ أى موقف آخر ، ويعد أحد هؤلاء الراديكاليين قائمة بأسماء المدعويين لحفلة العشاء تلك .

في الفصل الثانى نتعرف على الجانب الآخر من الموقف ، فالشعب ليس ساخطا على تصرفات الملك فحسب ، ولكن سوس الفساد والتحلل ينخر هو الآخر عالم الملك الداخلى . ثمة تشكيك قوى في أبوة لولى عهده ، والعلاقة بينه وزوجته في أسوأ أحوالها ، وصديقة زوجته وصفتها هي الشاعرة التي تهجوه وتنقص حياته بشظايا شعرها ، وشفيق زوجته ملك السويد يقرر إعلان الحرب عليه وما يتبع ذلك من تفاقم الموقف بينه وزوجته . وها هو جاسوسه يأتى اليه بأخبار اجتماع المطبعة فيزداد قلق الملك وتثقل همومه . ويوسوس اليه جاسوسه بأنه يشم في طوايا الدعوة رائحة المؤامرة والخيانة . ويقرر الملك أن يتناول

مشاكله واحدة اثر الأخرى ، ويبدأ برتق بيته من الداخل قبل أن يواجه المتعلمين من تصرفاته في الخارج .

يبدأ بأن يرجو الملكة أن تتحكم في انفعالاتها وأن تتذرع بالصمت والصبر من أجل ابنهما ولي العهد ، أو على الأقل ابنها هي ولي العهد . وأن تقطع علاقتها بالشاعرة شرود نهايم التي ما يلبث انتقامه منها ان يأتي سريعا حينما يأمر وزير خارجيته بأن يطلقها . بعد ذلك ينظر الملك في قضية هذا العدد الكبير من الضباط الثائرين ، فهو لا يستطيع أن يفقد هذا العدد الكبير من الضباط دون أن يجد لهم بديلا ، ويقترح عليه البارون أرمفيلت أن يصدر مرسوما يسمح بترقية العامة الى رتبة الضباط ، ولما يعترض الملك بأن هذا ضد الدستور يرد عليه أرمفيلت بأن اعلان الحرب ضد روسيا كان هو الآخر مناقضا للدستور . لكن ذروة هذا المشهد لا تتحقق الا عندما يستقبل الملك بيخلين ويحاول الحصول منه على قائمة بالمدعويين للعشاء . حيث يختلط الواقع بالوهم ، والحقيقة بالاستعارات والمجازات وقصص الخيوان ، ولا تعرف اذا كان ما يدور أمامك تمثيل أو واقع ام استعادة لحدث تاريخي قديم ويفقد المنطق المألوف سحره ومنطقيته ويولد منطق جديد هو منطق المشهد الدرامي نفسه ، منطق يسلم فيه بيخلين الملك قائمة المدعويين دون أن يكون في ذلك أى خيانة منه لرفاقه الثائرين ، بل يتحول ذلك كما يستنتج الملك مصيبا الى مظاهرة لاثبات قوة الثوار . وحينما يكتب الملك في أوراقه قصة الثعلب - موحيا بذلك الى ما ينتظر بيخلين والثوار من وخيم العواقب - يكمل بيخلين العنوان في أوراق الملك لتصبح قصة الثعلب والأوزة . . ليتحول الايحاء - بما تعنيه هذه القصة الشعبية الشهيرة في الضمير السويدي - الى عمس ما أراد له الملك وهذه اشارة ذكية باكرة الى ان الرياح ستتحول في اتجاه الثوار وليس في اتجاه الملك . هذا المشهد بأكمله هام بقدر ما هو حساس وملء بالشاعرية ، لأن النص المسرحي ، ناهيك عن الاخراج والتمثيل ، ينهض على يقين بطوقسية العمل الدرامي وشعائريته ، ويتيح الفرصة للممثل لممارسة شعائر التمثيل الخاصة واللعب بعناصر الفرجة بصورة تجعل ذروة المواجهة الدرامية وحدة الصراع على الصعيد المضموني هي ذروة التألق الشعائري في العرض وتوهج عناصر الفرجة فيه على صعيد البناء الفني في نفس الوقت .

في الفصل الثالث يرتفع إيقاع الصراع والتوتر الدرامي درجة على المستويين المعنى والمبنى معا . . . وهو ما فطن العرض اليه عندما بدأ المشهد يتغير إيقاعا ومناخا دون أن يخرج من دائرة الجصار وينفلت من قبضة حالة العزلة اليائسة . . . هناك اضافة الى هذه الحالة نوع من الايحاء بالموت تطلقه تجريدية المشهد وسيطرة المساحات البيضاء عليه ، ثم طقوسية المنظر التي تخلقها تلك الأعمدة السبعة التي تقف متناثرة وسط دائرة المشهد على قمة كل عمود مزهرية خزفية قديمة باردة بالازهار ، ثم استخدام الأفنعة بصحبة التمثيل المتمل والمكياج غير الواقعي ، واللحسات الساخرة والكوميديا وسط المواقف الجادة ، والخطب الشعري في أساليب التمثيل الذي يدور على الحافة الفاصلة بين حركات الدمى الرتيبة المتوفزة وإيقاع العمل الواقعي الهادئ الذي يشارك الديكور البسيط أو الأثاث الواقعي الذي لا يلبث أن يتغير الى مساحات بيضاء وتجريدات موحية بالموت . ولا يفصل هذا التغير في المبنى عن تغيرات المعنى بأي حال من الأحوال . . . لأن الفصل الثالث في هذه المسرحية هو فصل تصاعد حدوس الثورة من احاسيس السخط الى مرحلة التحرك صوب الفعل . . . حيث ان أحداثا كثيرة قد وقعت منذ نهاية الفصل الثاني . . . فقد نجح الملك في تجميع جيش جديد في دارلنا ، كما ان الحرب مع الدنمارك قد انتهت بالوسائل الدبلوماسية ، وهذا قد انعكس بدوره على الجبهة الداخلية في بيته في صورة سلام نسبي . كل هذا بدوره شجع الملك على أن يطلب من البرلمان تفويضا مطلقا حتى يزيد من قوة مركزه . أما على جبهة الثوار فقد وقعت أحداث جسام . . . قامت الثورة الفرنسية مبرهنة على أن الملك يمكن خلع بل اعدامه بالمقصلة . واخذ الثوار يستمدون من تفاقم حالة الشعب والتثام صيدوع جبهة الملك مبررا للمسارعة بما اعتزموا القيام به لتصحيح هذه الأوضاع الجائرة . فقد دعا الملك البرلمان لتفويضه من فوق اسنة الرماح حيث حاصر جيشه الجديد المبنى وبدأ بالقبض على زعماء المعارضة .

ومع تصاعد هذه الأحداث يظهر فاصل ترويجي يشارك في البنيان على صعيدى المبنى والمعنى ويكسر حدة الموقف المتصاعد حتى لا يكسر تصاعده من تساوق البنيان الفني للعمل . في هذا الموقف الترويجي الذي يدور بأقنعة الحيوانات تروى بالحركة الصامتة قصة كخراقات الحيوان تبني أن تؤكد لنا انه حتى لو ذهب الملك فان الذى سيحكم هو نجل جاء نتيجة شغف الملكة بمونك كبير ياوران الملك ولكنه أصبح

الآن وليا للعهد .. وهذا ما يجعل من الضروري اجراء اصلاح جذرى
فى الموقف كلية .

ويجىء بعد ذلك هذا الاصلاح الجذرى فى صورة تمتزج فيها
نعمات وهتافات الاحتفال بالثورة الفرنسية بمؤامرة اغتيال العاهل
السويدي . هذه الصورة العريضة التى ينطوى فيها تكريس الثورة
والاحتفال بها على نوع من الفعل المحلى الواعى الذى تجتمع فيه القوى
الوطنية المتضاربة .. الثوار والنبلاء والملكيين الذين يرون فى النظام
الملكى خلاص الأمة ولكنهم لا يقررون الملك على افعاله .. هذه القوات
الثلاثة برغم اختلافها بل وتضارب تصوراتها الذى تؤكد المسرحية
بصورة رمزية موحية تشارك فى الفعل الثورى ولكن تحالفها كما تشير
المسرحية بشاعرية قد ينطوى على بذرة النجاح وقد يحمل فى طواياه
جرثومة الفشل . وهذا ما يترك المسرحية مفتوحة بالرغم من انها مسرحية
تاريخية وان الزمن قد قال كلمته فى احداثها بشكل نهائى . غير ان
ما يريده سترندبرج ليس اعادة تسجيل التاريخ ولكن تحويله الى قوة
درامية ترهف بصيرة الحاضر وتزيد وعى انسانيه بأبعاد الواقع .. وهو
هدف انساني لا يتعارض باى حال مع رؤية سترندبرج التجريبية
والترفيهية للعمل المسرحى كطقس خاص لم شعائره الفنية ومنطقه
الخاص به .

٥ - مسرح الممثل وقوة التأثير الفرد فى مواجهة الفن :

مع الفرقة الايطالية تطل ظاهرة جديدة غير السمات المتعددة
للطقوس والشعائر المسرحية التى ظهرت مع الفرق الثلاث الأخرى التى
شاركت فى هذا الموسم العالمى بعروضها . انها ظاهرة مسرح الممثل ،
أى المسرح الذى يعتمد على ممثل كبير ، ينتقى المسرحيات التى يمكن أن
تقدم له أدوارا تبرز طاقاته وامكانياته المتعددة وهذا لا يعنى فقط
أن التمثيل كفن أساسى وكعنصر جوهري فى العرض عامل أساسى فى
هذا المسرح ، ولكنه يعنى أكثر من ذلك ، وهو أن العرض المسرحى نوع
من الرؤية الإبداعية لفنان واحد أساسا ، رؤية يعيد فيها هذا الفنان
خلق النص المسرحى من جديد على الخشبة ، بصورة لا يتحول معها
العرض الى مجرد تجسيد لما يتصور المخرج وفريق الممثلين انه ما أراد
الكاتب المسرحى أن يقوله ، ولكن الى تفسير فردى خلاق ورؤية متميزة
لما أراد النص المسرحى أن يقدمه .. مثل هذا المسرح لا يعتمد لبلورة
مفهومه ومنهجه الدرامى على نصوص حديثة ، وانما يفضل اللجوء الى

نصوص قديمة معروفة ، لأن هذا يتيح له أن يقدم شيئا جديدا من خلال النص القديم .

والفرقة الإيطالية لا تعتمد على أو بالأحرى تتبنى هذا المفهوم المسرحي كمنهج فحسب ، بل انها فى الواقع فرقة ممثل بمعنى انها فرقة خاصة انشأها هذا الممثل الذى يبعث تقاليد فرقة الممثل الشعبية فى الكوميديا الشعبية الإيطالية المعروفة . هو صاحب الفرقة ومخرج عروضها وبطلها الأول . . ولذلك فان الفرقة - وهذا شئ طبيعى - تحمل اسمه . . فرقة تينو بوازيللى المسرحية . . وتعتمد على النصوص المسرحية القديمة والمعروفة لتقدمها بمنظور جديد ومن خلال رؤية متميزة . . وتجوب بالعرض أنحاء إيطاليا ، كالفرق الجواله القديمة تعرض على جماهير المدن المختلفة رؤاها الجديدة لهذه الأعمال القديمة . وقد جاءت الفرقة الى لندن بعرضين من عروضها الجيدة . أولهما هو مسرحية (اعاده الشباب) للكاتب الإيطالى آرون شميتر الذى كان يكتب تحت الاسم الأدبى ايتالو سفيغو (١٨٦١ - ١٩٢٨) وهى مسرحية متمتزة فيها خيوط الدعابة الرقيقة بعناصر التحليل النفسى المتمثلة فى الاحلام والرغبات المحبطة وفى النزوع القوى لاستعادة الشباب ، بمفارقات عديدة تخلقها الفجوة الحضارية بين الأجيال المتعددة التى تنطوى تحتها شخصيات المسرحية . ومسرحية من هذا النوع تتيح للعرض المسرحى ان ينتقل بين مستويات متعددة من التناول الدرامى . . بين المستوى الواقعى الذى يبرز الفكاهة وصراع الأجيال ورتابة خطو الأيام ، وثقل الانحدار التدريجى صوب الشيخوخة وانفلات نضارة الحياة من بين الأصابع . ومستوى الخيال الذى يروج بالتمنيات والشهوات التى يبهرها وطء الواقع ، تمنيات الشخصيات ورغباتها عبر الاحلام التى تشكل جزءا أساسيا من العرض المسرحى ويخلق تتابعها مع الواقع نوعا من الحوار الخلاق بين المستويين المتعارضين .

واذا كانت مسرحية سفيغو (اعاده الشباب) قديمة نسبيا ، فان جهود فرقة بوازيللى فى عرضها على المسرح لا يمكن الحكم عليها بمعيار مقارن ، لأن الفرقة كان لها فضل اكتشاف هذه المسرحية التى كتبت قبيل وفاة سفيغو بعامين أى عام ١٩٢٦ ولكنها لم تنشر لأول مرة الا عام ١٩٦٠ ولم تعرض على المسرح لأول مرة الا عام ١٩٧٣ حينما قدمتها فرقة بوازيللى . اما العرض الذى يمكن فعلا الحكم عليه بمعيار مقارن بصورة تبرز معها مدى مساهمة مسرح الممثل الذى تتبناه الفرقة

بشكل واضح فهو العرض الثاني الذى قدمته الفرقة فى هذا الموسم العالمى .. وهو عرضها لمسرحية الكاتب النرويجى العظيم هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦) ، (عدو الشعب) .. هذه المسرحية التى كتبها إبسن عام ١٨٨٢ ولكنها لا تزال رغم مرور ما يقرب من قرن على كتابتها شديدة الحيوية المعاصرة . وكأنها تتحدث عن قضايا اليوم وتتناول عالم اليوم . ويبدو ان الفرقة عندما اختارت هذه المسرحية كانت عينها على الوضع الراهن فى ايطاليا وعينها الأخرى على الامكانيات الفنية التى يتيحها مثل هذا النص المسرحى الممتاز .

والمسرحية معروفة للقارئ العربى وقد سبق ان ظهرت لها اكثر من ترجمة فى العربية ، وبطل المسرحية هو (كل انسان شريف يحب بلاده ، ويجد نفسه فى مواجهة مواضع اجتماعية عفنة ، ومؤسسة سياسية لا يهتمها أن تخون شعبها ما دام هذا يحقق لها مصلحتها المؤقتة) . هو طبيب يكتشف ان شبكة مياه المدينة غير صحية وانها السبب فى تفشى مرض معين بين مواطنى مدينته . يأخذ على عاتقه أن يعرض القضية على أبناء مدينته حتى يصلحوا الشبكة ويحاسبوا المسئولين عن فسادها . لكنه ما يلبث أن يجد نفسه فى مواجهة نظام ادارى وسياسى كامل يستفيد من الوضع الفاسد غير عابىء بصحة مواطنى المدينة البسطاء . وعندما يصر على عرض القضية على مواطنى المدينة تتصدى له شبكة الفساد وتحاول ان تصطاد فى نسيج العنكبوت كل من وقف بجانبه فى الصحافة أو الادارة . وتموه على شعب المدينة وتدلس عليه مستخدمة كل وسائل الاعلام . وعندما تحين ساعة المواجهة التى تصور الطبيب ان الحق فيها بوضوح ومنطقيته سينتصر دونما جهد ، يجد أن الفساد المنظم والمستشرى فى كل مناحى الحياة فى مجتمعه قد حاصره وحوله الى عدو للشعب واتهمه بانه ييغى اثاره قلق الشعب ومخاوفه دونما مبرر .. وفى لعبة بارعة مؤسسية معا انقلب الميزان ووجد الطبيب نفسه وحيدا .. حتى الجماهير البسيطة التى حاول أن يفعل كل ذلك من اجلها وقفت ضده . وها هو وحيد محاصر وقد تأمر عليه الجميع . لكن تنامي العقبات فى طريقه لا يوهن من عزيمته ، بل يدفعه الى مزيد من الاصرار على محاربة الفساد ، وبعد ان كان قد قرر الرحيل الى أمريكا بلد الثورة الفتية فى هذا الوقت ، والكان الوحيد الذى تصور ان لا فساد فيه وهى بالمناسبة ملاحظة اثارت الضحك بين جمهور المتفرجين فما أسرع ما تبدلت الصورة وما أبعد أمريكا اليوم عن أمريكا الثورة فى القرن الماضى - بعد ان كان قد قرر ذلك وعندما يواجهه

بفساد جديد يقرر ان يبقى لمحاربة هذا الفساد المستشري وهو يعلم انه كلما زادت وحدته وزاد حصاره زادت قوته . . وان عليه ان يحمي الأجيال الجديدة من هذا الفساد وان يعمل معهم ومن اجلهم ليخلصهم من براثن النفاق والشر .

ومع ان المسرحية مكتوبة وفق الأسلوب الواقعي الاجتماعي التقليدي فان العرض الايطالي الذي اضطلع بوازيلى فيه بدور البطولة - كما فعل ايضا في مسرحية سفيفو - قدم المسرحية بطريقة المدرسة المحمية البريختية . ولا غرو فبوازيلى قد تربى وبرغ في أداء الأدوار الأولى في مسرحيات بريخت الكبيرة مثل (شفايك في الحرب العالمية الثانية) و (حياة جاليليو) و (ابرا البنسات الثلاثة) و (السيد بونتيلا وتابعه ماتى) وغيرها . . في مسرح بيكولو في ميلانو وهو اكبر الفرق المسرحية الايطالي واخصبها فنية حيث عمل مع المسرحى الايطالى الكبير جيورجيو ستريلهر وباولو جراسى مساعده وشريكه في فرقة بيكولو . . قبل ان يؤسس فرقته المستقلة لذلك فبوازيلى خبير متمرس بفنيات المدرسة المحمية . وخبرته الكبيرة تلك هى التى مكنته من صب هذا النص التقليدى في قالب الملحمى دون اى تغيير جوهري في النص المسرحى .

والقالب الجديد الذى قدم فيه بوازيلى مسرحية (عدو الشعب) هو في الواقع رؤية بوازيلى وتفسير للعمل ، هذا التفسير الذى لا يريد للمشاهد ان يندمج فيما يراه على خشبة امامه متوهما ان هذه هى الحقيقة الواقعة الخاصة بمدينة ما في وقت مضى ، وانما يريد ان يتناول ما يقدم له كحالة وقضية اجتماعية يمكن ان تتكرر في أى مدينة وفي أى زمن . حالة او قضية مطلوب من المشاهد ان يفكر في محتواها وعواقبها ، فالأسلوب الذى تعرض به الحالة أسلوب يستهدف حث المشاهد على التفكير في مختلف الأبعاد الانسانية والحضارية لهذه القضية وتتطلب منه اتخاذ موقف الحكم مما يدور امامه . ومن هنا فان المشاهد الايطالى قد رأى فيها انعكاسا للواقع السياسى الذى تعيشه ايطاليا السبعينات وقد اختلطت افيها الأمور وضاعت المعايير ولم يعد المواطن البسيط يعرف من الذى يبحث عن سلامته ومن الذى يهدف الى التضحية بصحته في مقابل تحقيق مصلحته الدائية . . وقد رأى فيها المشاهد الانجليزى بعدا من أبعاد قضيته التى تدهور معها اقتصاده وحاصرته ازمتات التضخم وتكلم أصدقاؤه وأعداؤه نفس اللفة حتى لم

يعد قادرا على التمييز الصحيح . ويمكن أن يجد فيها المشاهد العربى هو الآخر ابعادا عديدة لقضيته السياسية والحضارية وقد عم فيها اللفظ واختلطت الأمور .

وحتى يحول بوازيللى المسرحية الى حالة تثير التفكير وتبحث المشاهد على الحكم والمقارنة عمد الى تقسيم المسرحية الى مشاهد جزئية و وضع لها عناوين ساخرة كانت تظهر على شريط ضوئى فى اعلى المسرح تلخص اما سيحدث مسبقا فى كل مشهد ، وذلك حتى لا يوجه المشاهد اهتمامه الى توقع ما سيحدث بل الى الحكم على اطراف صراع يعرف ملخصه مقدما والى التفكير فى ابعاد هذا الصراع المختلفة . كما قدم المشهد - كل مشهد - على انه يدور فى حلقة ، أى انه جزء محصور وحده له دلالة جزئية مستقلة من ناحية ، كما انه أيضا جزء من لعبة تمثيلية تهتم بعناصر التمثيل والفرجة فى العرض . . لعبة داخل حلقة محاطة بستاثر متحركة وهذا ما يبعد بالعرض عن الايهام الذى كسره المخرج بنعومة وشاعرية ودونما ابهار تكنيكي أو جمجمة ، وانما بتواضع شاعري واحترام عميق للنص المسرحي .

وقد ساهمت كل هذه العناصر فى إبراز الجوهر العميق لكل من مسرحية أبسن التى تقدم لنا الثائر الفرد فى مواجهة عالم متماسك من العنف والفساد والتواطئ ، ولأسلوب مسرح الممثل الذى يستهدف تقديم رؤية متميزة وفريدة للنص المسرحي فى آن .

أبريل ١٩٧٥

بسن

زيارة فرقة نوريا أسبرت المسرحية

زارت لندن في الشهر الماضي فرقة نوريا أسبرت المسرحية . وهي واحدة من أهم الفرق المسرحية في أسبانيا ، أسستها الممثلة الممتازة نوريا أسبرت مع زوجها الممثل ارماندو مورينو عام ١٩٥٩ في مدريد . وقدمت بها روائع المسرحيات الاسبانية والعالمية حتى اكتسبت الفرقة سمعة محلية وعالمية ، وقدمت عروضها في عدد من عواصم العالم مثل باريس وبلجيكا ووارسو وبروكسل وامستردام والهيچ وزيورخ وأثينا وواشنطن ونيويورك وموسكو وغيرها . وليست هذه هي المرة الأولى التي تزور فيها الفرقة لندن فقد سبق أن قدمت عروضها ضمن موسم المسرح العالمي الذي كانت تقيمه فرقة شكسبير الملكية كل عام وتوقف عام ١٩٧٥ لوفاة منظمه بيتر دوبرني . جاءت الفرقة الى هذا الموسم عام ١٩٧٢ ثم عام ١٩٧٣ حيث قدمت عرضا مذهشا لمسرحية لوركا (يرما) وآخر لمسرحية جان خيتيه (الخادمتان) . وإذا كانت الفرقة قد بدأت في اسبانيا وتطورت كفرقة مسرحية جادة ، فإن الذين تابعوا تطورها يجمعون على أن انضمام المخرج الأرجنتيني فيكتور غارسيا الى الفرقة كان أحد عوامل تطورها الى فرقة عالمية ذات شخصية متميزة وأسلوب درامي فريد ، ففيكتور غارسيا من أبرز مخرجي المسرح الاسباني وأكثرهم حساسية وموهبة وخيالا . سبق له أن عمل مع بيتر بروك في مركزه الدولي للتجريب المسرحي في باريس . وإن كانت رؤاه الدرامية أقرب الى رؤي المخرج البولندي الكبير جروتوفسكي ، من حيث اعتماده على قدرات الممثل الجسدية . لكنه يفترق عن جروتوفسكي بعد ذلك من حيث اهتمامه البالغ ببقية عناصر المشهد

المسرحى وعدم اكتفائه بمسرح فقير تكون امكانيات الممثل الجسدية هي عماده الاساسى وربما الوحيد فى كثير من الاحيان . وفيكتور غارسيا ولوع بالعمارة المسرحية . ربما لأنه درس الهندسة المعمارية بعد أن قضى عدة سنوات فى مطلع حياته يدرس الطب معتزما أن يصبح طبيبا نفسيا . وقد زودته دراسته المعمارية بحساسية تشكيلية خاصة ، وقادرة متميزة على استخدام ديكور مسرحى متحرك دائما ، لأنه يرفض الديكورات الثابتة ويريد أن يملأ المسرح بحركة الممثل والمشهد معا .

وقد قدمت فرقة نوريا أسبرت فى زيارتها التى استغرقت ثلاثة اسابيع والتى استضافها فيها المسرح القومى الانجليزى مسرحية (كلمات مقدسات) للكاتب الاسبانى رامون ماريا ديل فاييه انكلان . وهو كاتب اسبانى ينتمى الى الجيل الذى عرف باسم جيل ١٨٩٨ والذى ينتمى اليه لوركا والبيرتى ومخادو وخيمينز ، وان لم يحظ فاييه اكلان بشهرة بعض نجوم هذا الجيل اللاحقين ، وقد ولد انكلان فى غاليشيا عام ١٨٦٦ ومات فى نفس العام الذى قتل فيه لوركا ، عام الحرب الاهلية الاسبانية الدامى ، عام ١٩٣٦ . وقد كان فاييه انكلان من الكتاب الراديكاليين ذوى الاهتمامات السياسية الواضحة ، الى حد انه رشح نفسه فى الانتخابات عن التقدميين وان لم ينتخب . لأنه كان قد فقد ذراعه فى معركة عام ١٨٩٩ فى « مقهى الجبل » فى مدريد فانه قد احس بعد ذلك بأنه خليفة سرفانتس الذى كان ذا ذراع واحدة هو الآخر . والواقع أن فاييه انكلان الكثير من ملامح اسلافه العظام ، ففى اعماله تأثر واضح بسرفانتس من حيث نفاذ البصيرة وعمق السخرية والفكاهة الساوية . وقد كتب مثله العديد من الروايات . كما أن فى اعماله المسرحية آثارا واضحة من المسرحى الاسبانى الكبير لوبي دى افيجا ، اما هجائياته الساخرة فانها بولغها بالأساطير الشعبية واهتمامها بالأحداث الخارقة والشخصيات غير العادية الامتداد الطبيعى لأعمال كويفيدو . اما راديكاليته السياسية وكتاباته الساخرة ضد الطغيان فقد أدت به الى السجن فى العشرينات اثناء عهد بريمو دى ريفيرا . وقد أدى هذا الى منع عروض مسرحياته اخلال حياته .

ولم يكن عدم عرض مسرحياته بسبب الرقابة وحدها التى حُرمت ظهور اعماله على المسرح ، وانما كذلك بسبب ميادة اعتقاد خاطيء بأن مسرحياته انسب للقراءة منها للعرض . ومع ذلك وأصل فاييه انكلان

الكتابة للمسرح ، وقد بدأ في عام ١٩٢٠ ربايعته المسرحية الشهيرة باسم مسرحيات الاسبرينتوس والتي بداها بمسرحية (أضواء بوهيمية) وكلمة الاسبرينتوس كلمة خاصة نحتها فاييه انكلان من اللغة القشتالية وهى تعنى العبث ، أو الأبعاد غير المعقولة والغريبة من الواقع . وقد حاولت هذه المسرحيات ان تركز على هذه الأبعاد في الواقع الاسبانى . وان تقوم من خلال تناوله لها بدور تحريضى يجعل عبثية انكلان الباكورة مغايرة كلية لعبثية مسرح اللامعقول الذى ازدهر بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاما . لانها عبثية تستهدف تعرية جوانب الواقع الجائرة وغير المعقولة ومهاجمتها في أعمال واقعية نقدية . وفي هذه الفترة نفسها كتب مسرحية (كلمات مقدسات) التى عرضتها فرقة نوريا أسبرت على المسرح القومى هنا ، والتى ساهمت بها فى موجة احياء أعمال هذا الكاتب الاسبانى الكبير الذى لم يحظ بالاهتمام الجدير به فى حياته ، وان بدأ العالم الناطق بالاسبانية يعيد الآن اكتشافه ورد اعتباره الأدبى له .

وتتناول مسرحية (كلمات مقدسات) التى كتبت عام ١٩٢٠ ولم تعرض على المسرح فى حياة الكاتب ، مأساة القهر والجوع والاحباط والتمرد من خلال قصة حب وخيانة زوجية بين زوجة خادم الكنيسة الجميلة وشاب من أهل القرية ، بما فى هذا الحب من خرق لقواعد التابو الاجتماعى وتمرد على واقع جائر ومحاولة لاقتناص جذوة الحياة فى تألقها وتوهجها . وقصة المسرحية بسيطة ولكنها مشحونة بالمشاعر والرموز بصورة تذكركنا بأجواء لوركا المثقلة بالمعاناة الجسدية والنفسية والمليئة بتوترات الشوق الى الخلاص من شهوات الحياة ،لمس هذا من خلال مجموعة نساء القرية اللاتى يطاردن الخاطئة ويفضحنها فى طقوس تسفر عن شهوة عارمة للانتقام من تلك التى خرقت التابو الاجتماعى اللاتى يتشوفن جميعا الى خرقة ولكنهن عاجزات عن تحقيق ذلك . ومن هنا فانهن فى طقوس الفضيحة يعاقبن تلك التى كشفت عجزهن وأكلت من التفاحة المحرمة التى يشتهينها ولا يستطعن نوالها ، فهؤلاء النسوة لسن فاضلات بقدر ما هن حاققات محبطات . أما الزوج الذى خانتته الخاطئة فانه ليس أفضل منهم . أسر زوجته فى سجن عجزه ولامبالاته بها ، فلما حاولت أن تأخذ بعض حقها فى الحياة اندفع فى موجة سكره الى مضاجعة ابنه انتقاما أو عجزا أو رغبة فى خرق التابو الذى مرغت زوجته كرامته فى الوحل عندما تحدثه .

وقد استطاع هذا الغرض أن يقدم هذا العالم الاسباني برموزه الغنية من حقول وأقمار وخناجر وأسرة وأراغن بطريقة فريدة ومغايرة كلية لنمط التمثيل والافراج الانجليزيين . أسلوب يعتمد على جسم الممثل وحركاته الرياضية المرنة وصياغة تكوينات جمالية من أجساد الممثلين . ومساحة المسرح الخالية . ويعتمد على ديكور بسيط موحى مركب ومتحرك معا يقوم بعشرات الوظائف ، ديكور من أنابيب أرغن الكنيسة الجميلة وهي تتحول الى حقول وأسرة وبوابات وقضبان سجن وسلام وأشجار تلعب بها الريح فلا تكف عن الحركة . وكان المخرج يوظف باقتدار وجمالية لا أنابيب الأرغن التي يتكون منها كل الديكور وإنما ظلال هذه الأنابيب والضوء يلعب خلالها ويشكل منها ومن خلالها تكوينات تشكيلية تتحرك ويتحرك معها الممثلون . في محاولة لترجمة العذابات النفسية والجسدية الى صور عضوية تلتحم فيها الرموز بالواقع لتصوغا معا عالما ثريا بالدلالات والرؤى ولكنه قادر في نفس الوقت على أن يهب المشاهد متعة بصرية وعقلية راقية . وقد استطاع هذا الأسلوب المسرحي المتميز ، والذي حرص على تحقيق التوازن بين جدية العمل وعمقه وجماليته التشكيلية والدرامية ان يستحوذ على احترام المشاهد وتقديره . لأنه استطاع برغم اختلافه عن الأسلوب الذي اعتاده المشاهد الانجليزى في التمثيل والافراج ان يكون أصيلا وأميناً لرؤى النص المسرحي وان يفجر طاقات الممثلين الدرامية والشاعرية معا .

يوليو ١٩٧٧

لندن

سهرة فى مسرح الكابوكى اليابانى

هذا شهر التنويعات على لحن الشرق .. الشرق بمعناه الثقافى العريض ، كثافة ورؤية مغيرة للرؤى والثقافات الغربية ، كفهم للعالم وللانسان ينهض على جذور موفلة فى القدم تتميز بالبساطة والعمق والقدرة المستمرة على التجدد واكتساب مستويات وآفاق متعددة من المعنى . الشرق الذى دخلت وتدخل وستدخل ثقافته فى حوار جدلى خلاق مع الثقافة الغربية ، حوار يستهدف اثناء الثقافة الانسانية اارهاف حس الانسان بالعالم من حوله ، حوار ينشد اعادة طرح الكثير من القضايا والتشكك فى العديد من المسلمات وتمحيص مختلف المقولات الجاهزة والمهترئة . فبدون مثل هذا الحوار الخلاق يصبح انسان عالمنا اكثر فقرا لثقافيا - مما هو عليه الآن ، وأقل قدرة على تحمل صراعات وتناقضات العالم الذى يعيش فيه ، وعلى التطلع الى المستقبل أو استشراف ملامحه بأى قدر من الدقة أو سلامة البصيرة . ليس فقط لأن الانسان يزداد فهما لثقافته وحضارته كلما دخل بها فى حوار جدلى خلاق مع الثقافات والحضارات الأخرى ، وكما خرج بها من كهوف التسليم التقليدى وغير الواعى بتفاصيلها الى باحات المناقشات العقلية والمقارنة . ولكن أيضا لأن لدى كل ثقافة وحضارة الكثير من موارء العظمة والقوة والعديد من نقاط الضعف أو الغموض فى نفس الوقت ، والحوار بين الحضارات لا ينبه كل حضارة الى نقاط ضعفها فحسب ولكن أيضا يساعدها على اكتشاف مواطن العظمة الكامنة فيها . ويجعلها قادرة على فهم الحضارات والثقافات الأخرى والتعامل معها بصورة فاعلة وفعالة .

وربما يكون هذا الوعي بأهمية الحوار والتفاعل بين الحضارات هو وراء دعوة مسرح « سادلرز ويلز » لأهم فرق مسرح الكابوكى اليابانى الى لندن لتقدم عروضها لجمهور ورواد المسرح الانجليزى ، وليتيح المسرح الانجليزى لكتابه والعاملين فيه فرصة التعرف عن قرب على مفهوم مختلف للمسرح وللتجربة الدرامية وللعالم على السواء . وربما يكون هذا الوعي بأهمية الحوار الحضارى هو الدافع وراء ترحيب الجمهور الانجليزى بنشاطات المركز الثقافى العربى الوحيد فى لندن . وهو المركز الثقافى العراقى . وهو بالتاكيد ايضا أحد أسباب رحلة بىتر برونك وفرقة المسرحية التجريبية الى ست دول أفريقية هى الجزائر والنيجر ونيجيريا وداهومى وتوجو ومالى ليعرض على جماهير القرى والصحارى التى لم تشهد من قبل مسرحا تجربته الجديدة فى عالم المسرح . وهى التجربة التى يريد أن يحول فيها لفة المسرح الى لغة عالية كالموسيقى ، لا تعرف حواجز الألسنة والوطائد ، ولا تتطلب أى فهم أو افتراض مسبق لمجموعة من القواعد أو التقاليد المسرحية ، أو أى اتفاق على قواعد اللعبة أو عناصر الإيهام أو التغريب المسرحى . وسيوف تناول فى هذه الرسالة أهم هذه الأحداث الثقافية بشئ من التفصيل .

طالما سمعنا عن المسرح اليابانى بصيغه المسرحية الثلاثة ، النو ، والجورورى ، والكابوكى ، وطالما قرأنا عنها ، لكن أن تتاح لى فرصة رؤية هذا المسرح دون أن أبارح لندن ، وأن تكون الفرقة التى تقدمه هى أعرق وأعظم فرق مسرح الكابوكى فى اليابان وهى فرقة ايتشيكاوا فهذا هو الشئ الذى أبهجنى حقا . ليس فقط لأننى تمكنت من مشاهدة عرض مسرحى مغاير ومتميز كلية عن كل ما شاهدته من قبل على خشبة المسرح الذى أتيح لى أن أشاهد العديد من عروضه فى أكثر من عشر دول مختلفة . ولكن أيضا لأن مسرح الكابوكى هو أهم المسارح أو التسيغات الدرامية اليابانية الثلاثة . فمسرح النو هو مسرح الأرستقراطية اليابانية ووسيلتها الفنية فى التعبير عن نفسها . ومسرح الجورورى هو المسرح الدينى المثلث بطقوس الشعائر البوذية والتراويل والدمى والجمحات الأسطورية التى ترمز للأطوار المتعددة لحياة بوذا المعبود والرؤى الدينية والفلسفية للديانة البوذية . أما مسرح الكابوكى فهو آخر التسيغات المسرحية الثلاث ظهورا ، وهو المسرح الشعبى بؤية وأسلوبا بين هذه المسارح الثلاثة . كما أن ظهوره المتأخر نسبيا جعله

قادرا على استيعاب الكثير من رؤى واساليب المسرحين السابقين عليها وتطويعها لعالمه الخاص .

ومع أن الحديث عن المسرح الياباني موضوع واسع يستحق أن تفرد له دراسة مطولة ، فإن مقدمة تاريخية عن نشأة مسرح الكابوكي وخلفيته التاريخية لازمة لأي محاولة لفهم بعض أبعاد العرض الذي سأتناوله هنا وللتعرف على الملامح التي كان لها تأثير واضح على بعض تجارب المسرح الغربى الحديث وخاصة تجربة برتولت بريخت العظيم . ومن أغرب المفارقات أن مسرح الكابوكي ، وهو المسرح الذي يحرم على النساء التمثيل فيه يدين بميلاده الى امرأة تدعى اوكونى . فحتى أواخر القرن السادس عشر كان المسرح الشعبى الذى يشاهده عامة الشعب عبارة عن نوع من الانشاد أو الترتيل المصاحب بعزف على جيتار ذى ثلاثة أوتار وبتوقيع من مروحة يابانية مضمومة . فجاءت اوكونى وأضافت الى ذلك الرقص المصاحب بموسيقى الاجراس الصغيرة وغناء بعض الأغنيات الدينية . ثم قدمت أيضا مشاهد من التمثيل مع حبسها الوسيم كيوجين الذى أصبح مخرجاً ومؤلفاً لفرقتها والذى علمها العديد من الأغنيات الشعبية كما طور أسلوب رقصها واستخدم الكثير من الألحان الموسيقية الشعبية . ومن هنا أخذ مصطلح الكابوكي وهو مصطلح مؤلف من ثلاث كلمات (كا) ومعناها الغناء و (بو) ومعناها الرقص و (كى) ومعناها التمثيل يحل محل الاسم القديم للمسرح الشعبى وهو تايهيكى . وقد بدأت عروض اوكونى تعرف باسم أونا كابوكى . . أى كابوكى المرأة حيث كانت المرأة هى عماد هذا المسرح وهى التى تقوم بأدوار الرجال فيه أيضا . . وقد ضمت فرقتها ممثلين من الرجال ولكنهم كانوا يظهرون دائما فى ملابس وأدوار النسوة . وقد بلغت فرقتها أوج شهرتها عامى ١٦٠٣ و ١٦٠٤ وهى الأعوام التى يؤرخ بها ميلاد مسرح الكابوكى . ومنذ ذلك التاريخ وبسبب النجاح الشعبى الساحق لفرقة اوكونى تألفت فى عرض اليابان فرق عديدة للأوناكابوكى كانت تؤلف غالبا من النساء العاهرات اللاتى تحولن من الدعارة الى التمثيل . وقد أدى هذا الى نوع من الفضيحة الاجتماعية التى أدت الى قصر عروض الأوناكابوكى على الضواحي وأطراف المدن عام ١٦٠٩ ثم الى تحريمها نهائيا عام ١٩٢٩ .

وفى عام ١٦١٧ ، وبعد الفضيحة الاجتماعية وردود الفعل التى أثارها انتشار كابوكى النساء ، قام دانسوكى - وهو ممثل ظهر فى العديد

من أعمال فرق كابوكى النساء - بتأليف فرقة من الرجال الذين سبق لهم العمل فى كابوكى النساء وسماها واكاشا كابوكى أى كابوكى الرجال ، واستخدم فيها الى جانب الرجال العديد من الاطفال . وحتى يستعاض عن غياب العنصر النسائى اولى عناية للملابس والماكياج ، غير أن لا اخلاقية فرق كابوكى النساء بدأت تزحف على كابوكى الرجال وادى هذا الى انه فى عام ١٦٤٤ حرم على الاطفال الاشتراك فى هذه الفرق بعد كثرة الشكاوى من ان هذه الفرق تنشر فى الاطفال روح التخث وتدمر روح الفروسية وتقاليدهم الرجولة اليابانية فيهم ، وما ان جاء عام ١٦٥٢ حتى كانت الواكاشا كابوكى قد حُرمت هى الأخرى . لكن الكابوكى ما لبث أن ظهر مرة أخرى بعد عدة سنوات بعد أن تخلص من العناصر التى سبق لها أن دمرت شكلية السابقين . وسمى هذه المرة يارا كابوكى وكان مكونا من الرجال كاية ، كما عهدت فيه أدوار النساء الى أبرز الممثلين الرجال فى الفرقة ، ويعرف الممثل الذى يتقمص ادوار النساء فيه بالأوناجاتا أى متقمص دور المرأة . (اونا) تعنى امرأة و (جاتا) متقمص . وبدأت هذه الفرقة الجديدة تضع تقاليد هامة للكابوكى اذ استبعدت منه كل العناصر اللااخلاقية ، واستقطبت اليه بعض كتاب المسرح الجادين وعددا لا بأس به من الممثلين الموهوبين . وقد أثمر هذا الاتجاه فنا جادا يحتضن روح الرؤية الشعبية دون اسفاف او تهريج ومن هنا قدر لهذا الشكل الجاد من فن الكابوكى الاستمرار حتى اليوم . خاصة وقد تحول الى فن أسرى يتوارثه الأبناء عن الآباء . وقد أدى تحوله الى فن أسرى الى مضاعفة أهمية التدريب والاتقان الشديدين لكل حركة ولقطة ، بصورة يصبح فيها التمثيل فى هذا المسرح خبرة حياة وتجربة عمر كامل مع منهج تدريب شديد الصرامة . وكان من الأسر العريقة التى أخذت تتوارث هذا الفن أسرة اتشيكاوا التى بدأت فرقتها للكابوكى العمل فى بداية القرن الثامن عشر حيث أسسها اتشيكاوا دانجورى عام (١٧٠٤ - ١٧٦٠) واستمر أحفاده يتوارثونها حتى اليوم ، وهذه هى الفرقة التى جاءت الى لندن هذا الشهر وقدمت عروضها على مسرح « سادلرز ويلز » .

ومثل معظم المسارح الشعبية التى تمت جذورها فى أرض التراث الشفهى الشعبى نجد أن مسرح الكابوكى مسرح لا يعتمد على الإيهام المسرحى ولا يحاول أن يعطى المشاهد حسا دقيقا بالواقعية وان لم يخل بالطبع من بعض العناصر الواقعية . لذلك نجد أن جزءا من تصميم خشبته المسرحية هو ما يسمى « بالهاناميتشى » أى مسرح الازهار وهو

ممر طويل يمتد على طول الناحية اليسرى من الصالة حتى يصل الى الخشبة ويخصص لدخول الممثلين الذين يخترقون بذلك الصالة على مستوى أعلى قليلا من مستوى المشاهدين وفي حركات ايمانية تجهز على أى شكل من أشكال مشابهة الواقع ، وتؤكد للمتفرجين ان ما يشهدونه هو تمثيل وليس واقعا . ومع ان الكابوكى رفض استعمال الأقنعة التى تكثر فى مسرح النو فانه استعاض عنها بالتلوين والرسم الدقيق الموشى للوجوه وبالأفراط فى الاهتمام بالملابس الوانا وتطريزا وبالعنائة بكل حركات جسم الممثل وتدريب عضلاته تدريجا دقيقا يمكنه من القيام بحركات سريعة متقنة وجميلة ومتناسقة . وبتحويل الخشبة المسرحية الى مبنى ملئ بالامكانيات والمفاجآت فى آن واحد . وكل هذه أشياء ضرورية اذا ما علمنا أن عرض الكابوكى قد يستغرق عشر ساعات ، وان بعض عروضه تبدأ فى الصباح وتستمر طوال النهار وحتى وقت متأخر من الليل . ومعظم عروض الكابوكى - وخاصة فى بداياته الأولى - مستمدة من القصص والاساطير الشعبية . لكن مع بداية القرن الثامن عشر بدأ مسرح الكابوكى يستهوى كاتب مسرحيا كبيرا هو تشيكاماتسو مونزاييمون (١٦٥٣ - ١٧٢٤) المعروف بشكسبير اليابان والذي كتب أكثر من مائة مسرحية أصبحت موردا عظيما لا ينضب لأعمال مسرح الكابوكى . اما الكاتب المسرحى الكبير الآخر الذى عرفه مسرح الكابوكى فهل ناكيدا ايزومو (١٦٨٨ - ١٧٥٦) . وهذا الكاتب اليابانى الكبير والذي كتب الكثير من أعمال مسرح الكابوكى وكلاسيكياته التى لا تزال تعرض حتى اليوم هو الذى اختارته فرقة ايتشيكاوا لتقدم أحد أعماله فى لندن .

والواقع أن (قصر كلاوزورا هوجين) الذى قدمته الفرقة اليابانية فى لندن ليس الا فصلا واحدا من فصول إحدى مسرحيات تاكيدا ايزومو الطويلة التى يستغرق عرضها حوالى عشرة ساعات . وهذه المسرحية الطويلة فى الواقع ثمرة نوع من التأليف الجماعى الذى يشارك فيه أكثر من كاتب مسرحى فى كتابة عمل درامى طويل والذي بدأه ايزومو مع جماعة من كتاب المسرح فى هذه الفترة انطلاقا من فكرة الحفاظ على جماعية الرؤية والتأليف التى هى إحدى دعائم أى فن شعبى . وقد اشترك فى كتابة هذه المسرحية معه اثنان من كتاب المسرح الأقل شهرة من ايزومو وهما ميوشى شيراكو وناميكي نينريو عام ١٧٤٧ . وتتكون المسرحية الأصلية من خمسة فصول ويستغرق عرضها عشر ساعات . وان كان طول هذه المسرحية وأمثالها من

سرجيات الكابوكى قد أدى مع تعقد الحياة الحديثة الى لجوء الكثير من فرق الكابوكى المعاصرة الى عرض أكثر مشاهد المسرحية جماهيرية وحدها بدلا من محاولة تقصير المسرحية أو اختصارها . وهو اتجاه ينطوى على احترام للنص وتقدير للتراث فى نفس الوقت .

والمشهد الذى عرضته الفرقة فى لندن والذى يستغرق عرضه حوالى الساعة والرّبع مأخوذ من النّصل الرابع من هذه المسرحية الطويلة أو هو بالأحرى أكثر مشاهد هذه المسرحية شعبية . وبالرغم من أن المشاهد لهذا المشهد أو الفصل الدرامى الطويل يحس إحساسا قويا بأنه يشاهد جزءا من عمل أكبر فإن عناصر الامتاع البصرى وتناسق الحركة وسرعة الايقاع وإيمانية الأداء تتكفل وحدها باضفاء نوع من الوحدة والتماسك . كما توحى للمشاهد بقول بأن ما يجرى أمامه عمل فنى ينطوى على عدة مستويات من المعنى وأهم هذه المستويات هو المستوى الفلسفى والحضارى للرؤية . وأرجو ألا تجلب كلمة الفلسفى لهذا العرض السريع للعمل أى إيحاء بالافتعال أو التعقيد ، فهذه هى إحدى نقاط العظمة فى هذا المسرح لأنه مسرح يعتمد على البساطة التى تبلغ درجة عالية من الشاعرية والتى تنطوى فى نفس الوقت على أكثر المستويات الفلسفية عمقا وثراء . لأن الفلسفة التى توحى بها هى تلك التى أصبحت جزءا من الموروث الحضارى ومن صميم علاقة الإنسان بالعالم وجدلية تفاعله مع الواقع الخارجى ومع الآخرين .

وتدور أحداث هذا الفصل المسرحى فى مناخ من الحيل والألاعيب المألوفة فى عالم الحكايات والأساطير الشعبية . حيث نجد الثعلب تادانوبو الذى أخذ صورة المحارب تادانوبو وأحد أعوان القائد المطارد والطريد يوشيتسون وهو يقوم بالأعبه التى تتيح للممثل القيام بالعديد من الحركات الحرفية الماهرة والإيحاء بدور الثعلب دون اللجوء الى تقليد حركات الحيوان أو الاسفاف فى محاكاته . ويقوم الثعلب بدور هام فى الحكاية الأصلية التى تدور حول هروب يوشيتسون بسبب المؤامرات التى حيكت حوله وحسد أخيه له ، الى قصر كاوازورا هوجين فى الجبل . وبعد قليل يلحق به مساعده الوفى تادانوبو الذى كان مريضا ولم يتمكن من مصاحبته أثناء الهرب . وعندما يسأله عن حبيبته سيزوكا التى أودعها أمانة بين يديه لما هرب يفاجأ يوشيتسون عندما ينكر تادانوبو معرفته لأى شىء عن مصير سيزوكا وحتى ابداعها لديه . . والواقع أن يوشيتسون كان قد ترك حبيبته فى حماية تادانوبو الزائف . .

أى الشعب المتنكر فى ثياب تادانوبو . . ويفاجئ يوشيتسون تادانوبو الحقيقى بأنه لم يترك حبيبته فى حمايته فحسب وإنما أودع لديه أيضا طاقما حربيا ثمينا كان هو الذى يستعمله وكذلك طلبة قيمة . وبعد قليل تصل شيزوكا فى صحبة تادانوبو الشعب لتفاجأ بتادانوبو الحقيقى فى الغرفة وقد تركته فى الخارج ويدور مشهد تقليدى من تذكير تادانوبو بأحداث جرت فى الرحلة وهو بالطبع لا يعرف عنها شيئا . وخاصة مسألة اختفائه المتكرر وحضوره استجابة لضربها على الطلبة وكأنما الأرض قد انشقت عنه وظهر ، وتشير هذه الأحداث المتعاقبة وهذا الفموض فى موقف تادانوبو حفيظة يوشيتسون الذى يأمر بالقبض عليه . وهنا تأخذ شيزوكا الطلبة وتضرب عليها فيحضر تادانوبو الشعب مما تجفل له شيزوكا ، ولكن الشعب يشرح الحكاية موضحا أن هذه الطلبة قد صنعت فى الواقع من جلد أبيه الشعب ولذلك ما أن تضرب حتى يسمع فيها صوت أبيه ويحضر ولا يستطيع من أسر الطلبة فكাকা . . ولما يسمع يوشيتسون قصته يتألم له ويهديه طلبة جديدة يفرح بها الشعب ويرقص حولها وفجأة تضرب الطلبة وحدها دون أن يوقع عليها أحد ، فينصت الشعب لصوتها ويفسر توقيعه بأنه اندار من روح أبويه يحذرانه فيه من قدوم جنود وقساوسة أشرار مقبلين عبر الجبل بحثا عن يوشيتسون ويعد بأنه سيستخدم قوته السخرية لتضليل الأعداء ومساعدة يوشيتسون ويقفز فى الهواء ويختفى .

هذه هى الحكاية الشعبية البسيطة ، أو بالأحرى الجزء الذى عرضته الفرقة من حكاية شعبية طويلة . . تبدو فيها بساطة الحكايات الشعبية ولكنها قدمت بنوع من الاقتصاد والتركيز الشعريين وباحكام فنى يلعب بعنصرى الإيقاع والتوقيت بمهارة بالغة . وينتهاز فرصة الامكانيات التى تتيحها الحكاية ليستعرض مجموعة من المهارات الحرفية التى يسيطر فيها الممثل على كل عضلة من عضلات جسمه بينما يعمل الفريق كله فى تناسق لا يعادله الا تناسق وتحفز لاعبى العقلة فى السيرك بصورة تؤكد أن وراء هذه المهارات عمرا كاملا من التدريب والتفانى فى العمل . والواقع أن هذه المسرحية مثلها مثل معظم المسرحيات الكلاسيكية فى مسرح الكابوكى تقدم عيدا بصريا يمتع العين بتناسق ألوانه وهارمونية حركاته كما يخلص العقل ببساطة رؤاه التى تنطوى على الكثير من رموز التصور اليابانى الحضارى للعالم بدءا من فكرة التواصل والاستمرار التى تجسدها مسألة حديث الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة خلال روح العالم أى صوته وذلك من خلال رمز

الطيلة . حتى فكرة الأخوين العدوين التى تمتد الى أغوار الفكر الانسانى الى أبعاد سحيقة - الى العداء بين قابيل وهابيل فى الاسطورة الدينية المعروفة - والتى تمثل المحور الأساسى للصراع بين فكرتى الخير والشر كفكرتين نقيضتين ولصيقتين ببعضهما البعض . . وهى هنا الفكرة التى ينسج حوالها العمل المسرحى الكلى رؤاه وحكاياته .

اما المسرحية الثانية التى قدمتها الفرقة فهى مسرحية من فصل واحد أسمها (كوروزوكا) . واذا كان اختيار الفرقة للمسرحية الأولى استهدف تأكيد العلاقة بين مسرح الكابوكى والرؤى والحكايات الشعبية، فان اختيارها للمسرحية الثانية يهدف الى تأكيد فكرة التفاعل بين مسرحى النو والكابوكى . لأن (كوروزوكا) هى فى الأساس احدى النو الشعرية التى ظهرت عام ١٩١٦ والتى أعاد كتابتها لمسرح الكابوكى عام ١٩٣٩ توميكو كيومورا مضمنا اياها الكثير من ملامح مسرح الكابوكى وخصائصه . واذا كانت المسرحية الأولى تجسد رحلة الهرب والخلاص فان هذه المسرحية تحاول أن تجسد رحلة البحث عن الحقيقة والاقتراب من سر الوجود او روح العالم بوذا . وتدور المسرحية حول الكاهن يوكيو ورفاقه فى بحثه هذا وهو يرتحل بين المروج ويدركه الليل فىرى كوخا صغيرا مأهولا فيسعى اليه عسى أن يقضى به ليلته . ويجد بالكوخ عجوزا تغزل على مغزل يدوى وتغنى فيسألها عن مأوى ليلته فتستضيفه هو وتابعيه . واثناء الليل يحدث يوكيو المرأة عن بوذا محاولا اضاءة روحها بنور الحقيقة وهى تنصت اليه بشغف واهتمام ولما يتقدم الليل ببرودته تقترح العجوز الذهاب للبحث عن بعض الحطب للتدفئة . وقبل أن تذهب تحذر ضيوفها من أن ينظروا فى الحجرة الداخلية المغلقة مهما كانت الظروف . ويعدها الضيوف بذلك ، لكن بينما يغفى يوكيو يورق الفضول تابعه تاروجو الذى يتسحب على اطراف أصابعه حتى يدخل الغرفة المحظورة التى ما يلبث أن يخرج منها فزعا مرتاعا ليخبر يوكيو بأن الغرفة مليئة بالمظالم البشرية والأشلاء . هنا يدرك يوكيو أن العجوز ليست الا الوحش الشيطانى آكل لحوم البشر والمعروف بأداتشيجاهاارا . . وفى نفس الوقت تكون العجوز فى الغابة تجمع الحطب وتشعر فى ضوء القمر وهى واقعة تحت تأثير موعظة يوكيو وأفكاره البوذية بشئ من السلام والاتساق مع العالم فترقص نشوانة الروح وقد ارتفعت درجة عن مرتبة الوحش واقتربت درجة من روح العالم بوذا . فى هذه اللحظة يكون تاروجو قد انتهك حرمة الغرفة الممنوعة وخان الأمانة التى أئتمنت ضيوفها عليها فيردها الغضب من جديد الى

حالتها الأولى الشيطانية وتمتلىء بالغضب والحقن على الانسان وتسرع عائدة وقد نفضت عن نفسها قناع العجوز الهادئة وارتدت شيطانا هائجا لتجد يوكيو فى انتظارها وقد تحصن بصلاواته الروحية ، وتحاول مهاجمته ولكنها تفشل فى اختراق دفاعاته الروحية وينتهى بها الأمر الى أن تهرب خائبة مهزومة .

وقد اتاحت هذه المسرحية أيضا بايقاع الحركة فيها ومستويات المعنى المتعددة والمحتوى الدينى المزوج بالأسطورة الشعبية ، أسطورة الفرفة المحظورة والشيطان الذى أوشك أن ينهزم أمام قوة الخير حتى رده الانسان مرة أخرى الى جوهره الشيطانى . . اتاحت كل هذه الأشياء فرصة تقديم نوع مغاير من مسرح الكابوكى . . لا يعتمد فيه المسرح على اشعار النوا الجميلة وحدها وانما على رؤى وأسس الديانة البوذية وتصورها للعالم وفهمها لدرجات الاقتراب من الجوهر والخير والحقيقة . ويحاول فيه المسرح المغامرة فى ميدان تجسيد الرؤى الفلسفية والقيم الانسانية والدينية برغم تجريديتها وطبيعتها المناهضة للتجسيد . والواقع أن المسرحية كانت فى نفس الوقت نوعا من المبالاة التمثيلية بين الشخصيتين الرئيسيتين اللتين قدما عرضا متقنا محسوب الحركات والانفعالات مليئا بالشاعرية والتناسق .

ولا يستطيع المتابع للمسرح أن يدرك فداحة دين المسرح الأوروبى الحديث للمسرح اليابانى حتى يشاهد عروض مسرح الكابوكى هذا . ليس فقط لأن هذه العروض تقدم له المصدر الفنى الذى نهلت منه الكثير من التجارب الحديثة فى المسرح الأوروبى فحسب . ولكن أيضا لأنها تقدم مسرحا مغايرا كلية ومن الناحية الكيفية خاصة للمسرح الأوروبى التقليدى بحائطه الرابع وأحداثه المحبوكة . ولأن أساليب هذا المسرح الفنية والتي استعار المسرح الأوروبى بعضها واجتزا منها ليطعم بهذه المجتزئات مسرحه تبدو فى مسرح الكابوكى متناسقة مع بعضها وكأنها جزء من كل يتفاعل مع بقية الأجزاء . بدءا من ممر أو طريق الازهار الذى يتيح للممثلين المرور فى الصالة قبل الوصول الى خشبة المسرح بصورة تكسر حاجز الوهم من البداية وتبرز عناصر الامتاع البصرية بصورة فيها نوع من المبالغة المقصودة والرامية الى تذكير المتفرج بأن ما يراه ليس الا تمثيلا أو فرجة تستهدف تسليته واثارة تفكيره ، حتى مختلف عناصر التفرغيب المسرحى التى استفاد منها مسرح برتولت بريخت استفادة عظيمة والتي هى فى هذا المسرح امتداد طبيعى

للمعمار المسرحى والمفهوم الفلسفى للتجربة المسرحية ككل ، مرورا
بالاستخدام المتميز للموسيقى الحية وللغناء كتعليق على الحدث وتغريب
له وللإستفادة القصوى من امكانيات الخشبة المسرحية ومهارات
الممثل الحرفية بصورة غير واقعية تساهم فى تدمير أى محاولة لتخليق
أى نوع من مشابهة انواقع كما تعمل على الحيلولة دون المتفرج والاندماج
كلية فيما يشاهده أمامه وذلك حتى لا يتحول المتفرج الى أداة تلقى
سلبية ولا يطرح جانبا أثناء العرض قدرته على التفكير والمشاهدة
الإيجابية الفعالة التى تتطلب منه التفكير المستمر فيما يدور أمامه
الموازنة الدائمة لمختلف العناصر الصانعة للموقف . بل اننى لا أبالغ
هنا ان قلت ان أى محاولة لفهم منهج بريخت وأسلوبه فى التغريب
المسرحى تظل ناقصة أو قاصرة وغامضة أو مشوشة دون مشاهدة
واعية لمسرح الكابوكى ، أو المصدر الذى استمد منه بريخت معظم ملامح
منهجه وأسلوبه المسرحى على السواء .

لندن

أكتوبر ١٩٧٧

اكتشاف أقدم مسرحية في العالم

أن المشهد الثقافي هنا ملئ بالأحداث والقضايا .. لأن نهاية الشتاء هي ذروة الموسم الأدبي هنا والذي يمتد بطول العام . فالكتب الجديدة تملأ الأسواق ، و « ريبورتوار » المسارح الجادة حافل بالعروض حتى أن برنامج المسرح القومي وحده لشهرى يناير وفبراير يحتوى على عشر مسرحيات طويلة وثلاث مسرحيات قصار . ومعظم الأفلام الجديدة الجيدة التى ترفعت عن خوض معركة سباق شباك التذاكر فى موسم اعياد الميلاد تعرض الآن وقد انفض سوق مشاهدى المناسبات . ناهيك عن بقية النشاطات الفنية الأخرى من معارض وحفلات موسيقية وغيرها . لكن أهم وقائع المشهد الثقافى كان ظهور النص المطبوع لأقدم مسرحية فى العالم .. وهى « انتصار حورس » التى اكتشف نصها الهيروغلىفى وترجمها الى الانجليزية البروفسور هـ.و. فيرمان أستاذ الحضارة المصرية القديمة فى جامعة ليفربول . ونشرها مؤخرا مع دراسة ضافية لخلفية المسرحية ولتاريخ المسرح فى مصر القديمة .

وقد احدث ظهور هذه المسرحية القديمة أثرا كبيرا فى مجال المهتمين بالدراسات الدرامية . حيث قال الارديس نيكول مؤرخ المسرح العالمى المعروف « انه اذا كان ظهور مسرحية جو أوزبورن (انظر وراءك فى غضب) يمكن أن يعتبر حدثا هاما فى تاريخ المسرح الانجليزى المعاصر، فان ظهور مسرحية (انتصار حورس) حدث أكثر أهمية فى فهمنا لتطور

المسرح العالمى .. انها لمناسبة عظمتى فى اعتقادى ، لأن هذه هى اول محاولة لاهياء اية مسرحية طقوسية مصرية قديمة » .

والواقع أن ظهور هذه المسرحية حدث هام بالفعل .. ليس فقط لأنها أحدثت تغييرا جذريا فى حقائق علم تاريخ المسرح العالمى ، ولكن أيضا لأنها حاولت احداث هذا التغيير داخل نطاق الحركة المسرحية وليس فى السباحة المحدودة للمتخصصين فى دراسة علم الآثار المصرية القديمة . فبرغم أن مكتشف هذه المسرحية من كبار المتخصصين الأكاديميين فى علم المصريات ، فانه أثر أن يطرح اكتشافه على دائرة المسرحيين وبعيدا عن حفريات الأثريين . وان أخضع هذا الاكتشاف لكل المعايير والقواعد العلمية المتعارف عليها بين علماء المصريات .

اففى المقدمة الزافية التى مهد بها للنص الدرامى تحدث بأسلوب عالم المصريات المدقق عن اكتشاف النص وطريقة قراءته . وكذلك عن الجهود السابقة لعلماء المصريات فى مجال المسرح المصرى القديم ابتداء من نشر عالم المصريات الألماني كيرت سيث لنصى حجر الشبكة وبرديات الراميسسيوم الدرامية عام ١٩٢٨ والتى سبق أن اكتشفها قوبييل فى حفرياته عام ١٨٩٥/١٨٩٦ . وتتناول برديات الراميسسيوم تلك ما يعتقد سيث أنه طقوس تنويج سيزوستريس الأول (١٩٧١ - ١٩٢٨ ق.م.) غير أن الأبحاث الحديثة فى هذا المجال - كما يقول فيرمان فى دراسته التمهيدية للنص الذى نعرض له هنا - قد أثبتت خطأ قراءة سيث للنص القديم الذى ما أن تعاد قراءته بشكل صحيح - كما فعل فولفانج هيلك وهارتفيج التينمولر عام ١٩٥٤ - حتى يتبين أنه بعض أجزاء مسرحية طقوسية أعدت ليوبيل الملك سيزوستريس الأول ، وأن كانت النسخة التى وصلتنا منها يبدو أنها كتبت فى عهد امنمحت الثالث (١٨٤١ - ١٧٩٤ ق.م.) للاحتفال بيوبيله .. وهذا دليل على أن هذا النص المسرحى ظل يستعمل لحوالى ٢٠٠ سنة .

أما النص الدرامى الثالث فقد عثر عليه ضمن نص أسطورى مطول فى النصب التذكارى سينثوس الأول فى ابيدوس منحوتاتى فى عهد الأسرة التاسعة عشرة وأن كان أسلوب الكتابة والتركيب النحوى يشير كما يقول علماء اللغة الهيروغليفية الى أن النص ينتمى لمرحلة تاريخية باكورة . وهناك نص رابع يتناول طقوسا درامية جنائزية ، وقراءة جديدة قام بها جواتشيم شبايجل لنصوص الاهرام وخاصة نصوص

هرم الملك أوناس في سقارة (وهو آخر ملوك الأسرة الخامسة) تثبت
أنه نص طبقى ينطوى على جزء مكتوب أى منطوق وآخر يمثل بالعمليات
الصامتة ، يؤديه ستة كهنة بصورة درامية واضحة .

وبعد استعراض هذه النصوص الخمسة القديمة ، والتي لا يشكل
أى منها عملاً درامياً متكاملًا ، وإنما مجرد جزء من طقوس احتفال ما له
طبيعة درامية واضحة . يتناول فيرمان عمل الباحث الفرنسى ايتين
درايتون فى هذا المجال . والذي أثبت عبره أن العديد من النصوص
المصرية القديمة ليست فى الواقع إلا أجزاء من مسرحيات كاملة أخذت
من سياقها الأصلى لاستخدامها لأغراض أخرى .. غير أن هذه
المقتطفات الدرامية التى اكتشفها درايتون ضمن نصوص عديدة كانت
كالنصوص السابقة قصيرة ولا يشكل أى منها عملاً درامياً متكاملًا وأن
صاغ أبعاد مشهد درامى قصير . كما أن المعايير الثلاثة التى اعتمدها
درايتون لإثبات درامية أى مشهد وهى إثبات اسم المتحدث فى بداية
حديثه ، ووجود إرشادات مسرحية خاصة بالحركة فى منتصف الحوار ،
وأن الطبيعة العامة للنص نحوا وتركيبا وحوارا هى طبيعة غير سردية ،
هذه المعايير الثلاثة قد تكون معايير صالحة للحكم على درامية النص ،
ولكن الاكتفاء بها وحدها - كما يقول فيرمان - مسألة غير كافية وربما
تكون مضللة .. لأننا نتوقع أن نجد فى النص الدرامى الى جانب ذلك
حبكة قصصية ، وتطورا فى الفكرة أو الموقف ، ودرجة من درجات
الصراع ، رسما للشخصيات وأن كان من الممكن التجاوز عن العنصر
الأخير فى المسرحيات الباكزة إلا أن بقية العناصر لازمة لزوم المعايير
الثلاثة الأولى التى اعتمد عليها الألب درايتون فى إثبات درامية نصوصه .
والتي اكتشف بمقتضاها وحدها تسعة نصوص درامية هى : (١) ميلاد
وتأليه حورس ، (٢) النجس بطارد رسول حورس ، (٣) هزيمة
أبوبيس ، (٤) إيزيس والعقارب السبعة ، (٥) حورس وقد عضه
العقرب ، (٦) العقرب يعض حورس ، (٧) عودة ست ، (٨) الصراع
بين ثوس وأبوبيس ، (٩) نصان تصور درايتون أنهما الصورة الأولى
لمسرحية انتصار حورس . وقد أضافت مدام ك . ديستروثس - نوبليكو
نصين آخرين الى هذه النصوص التسعة بعد وفاة درايتون هما
(١) احتراق حورس فى الصحراء ، (٢) كابوس حورس .

غير أن كل هذه النصوص ، وبصرف النظر عن عدم كفاية المعايير
التي تستند عليها دعاواها الدرامية ، قصيرة الى حد اعتبارها مجرد

شذرات درامية غير قادرة على صياغة نص درامى متكامل . كما ان احتمال اعتبار نصوص درايتون ارقام ٤ ، ٥ ، ٦ احتمال بعيد للغاية؛ أما النص رقم (٧) فانه حتى بمعايير درايتون غير الكافية ليس نصا دراميا برغم ان درايتون قد حشره ضمن مجموعة النصوص المسرحية . كما ان هناك حقيقة أخرى تريق بعض الشك حول درامية النصوص التي استخلصها درايتون . . . وهى انه يفترض ان هذه النصوص وقد استخرجها من سياقات مختلفة كانت في الأصل جزءا من عمل درامى استخدمت في هذا النص أو تلك - أى النص الذى استخلصها درايتون منه - لفرض سحرى أو دينى . . . صحيح ان افتراض درايتون افتراض وجيه ولكنه لايزال حتى الآن يفتقر الى الدليل العلمى الذى يؤيده من داخل النصوص المصرية القديمة . كما ان كل النصوص التى اكتشفها درايتون هى في الواقع نصوص طقوسية دينية وليست مجرد دراما عامة . . . وبالطبع فان البدايات الجنينية للمسرح كانت في المعابد وبين الطقوس الدينية واحتفالات الموت وال ميلاد ، لكنها تظل مجرد بدايات جنينية لم يقيض لها الاكتمال حتى تم اكتشاف نص (انتصار حورس) .

وقد زعم درايتون - كما يقول فيرمان - بوجود دراما مدنية - غير دينية - في مصر القديمة تمثلها فرق جواله بعيدا عن نطاق دراما المعابد والكهنة . وكان دليله على ذلك العثور على بعض الألواح المنقوشة لشخص يسمى امحاب من عصر الاسرات الوسطى قيل انه كان خادما لاحد الممثلين وتبعه اينما ذهب ولم يكن دوره سوى خادم أو هزاة في بعض الأحيان . ولكن ابحاث فيكنيف وكرنى من بعده اثبتت ان امحاب لم يكن ممثلا جوالا ولا حتى هزاة ، وانما كان يحتل مكانة أكثر سموا من ذلك ، وان سيرته لا تشير من قريب أو بعيد الى المسرح .

لكل ذلك تكتسب (انتصار حورس) وهى مسرحية كانت تمثل امام جماهير النظارة أهمية مضاعفة في تاريخ دراسات المصريين المتعلقة بالدراما من ناحية ، وفي تاريخ المسرح العالمى من ناحية أخرى . . . فمن الناحية الأولى فان هذه مسرحية كاملة بكل المقاييس الدرامية المعروفة، تنهض على أساس دينى وتستفيد من عناصر الأسطورة المصرية القديمة ولكنها تعالج موضوعا له طبيعة اجتماعية ودينية معا . ومن الناحية الثانية فان تمثيل هذه المسرحية أمام النظارة يكسبها أهمية قصوى في تاريخ المسرح العالمى ويطرح على مؤرخى المسرح العالمى مسألة إعادة النظر في مسألة التاريخ لنشأة المسرح في العالم .

ويبعد ذلك يتناول فيرمان، خلفية المسرحية ويدخل في درانية ضافية، حول قراءة النص من الهيروغليفية القديمة وعن الأسلوب الذي اتبعه في قراءة نص مبدئي أدق لهذه المسرحية وعن العناصر الدرامية التي تتوفر في هذا العمل وهي: التطور المستمر للفكرة الرئيسية أو ما يسمى بالمصطلح النقدي التكتيف التدرجي بالحدث، الإشارة الواضحة إلى الأدوار الفردية للمتحدثين، الارشادات المسرحية، الرسم المبدئي للشخصيات، وجودة درجة ما من درجات الصراع والالتقاء الدرامية، وأخيرا الدور الهام للكورس والبناء المصمم لتحقيق مشاركة النظارة الفعالة في العمل الدرامي. بهذه العناصر الدرامية يبدأ هذا النص في مباحرة الدائرة الضيقة - الحفريات - علماء المبريات القديمة ويدخل نطاق اهتمام المسرحيين الواسع. وقد كان هذا ما فعله البروفيسور فيرمان عندما استكمل ترجمته للنص المكتشف والذي يقع في ثلاثة فصول ومقدمة وخاتمة. إذ قدم هذا العمل قبل أن يقدم على نشره لمقال المسرح في محاولة لاختبار النص مسرحيا، حيث عنضته فرقة تجريبية هي فرقة كلية باذجييت للتربية، قسم المسرح، وقد سجل كل من ديويك تيوتن وكاريك بول اللذين أشرفا على الخراج هذا العمل في فصلين ضافا مخلق بالنص كيف تطورت تجربة الخراج هذا النص ويكن مراحل المختلفة بصورة تذكرنا بسوء الفهم اللأى رافق مسرحيات تشيتيكوف في بدايات عرضها حتى تمكن المخرج ستانيسلافسكى من اكتشاف جوهر العمل. فقد حاولا إخراجها أولا كمسرحية إذاعية داخل ستوديو المعهد، ثم صورا مشاهد منها على الدائرة المغلقة بقسم الدراما، وأخيرا راويا. ثم أخيرا اكتشافا جوهر وبساطة المسرحية بعد دراسة لخلفيتها وتعرف على بعض ملامح وتقاليد الحياة في مصر القديمة فأغناها هذا الاكتشاف عن كل محاولات الاضافة والتخوير وقدمت المسرحية كما هي أكثر من مرة على المسرح وحظيت باهتمام وتقدير كبيرين. وها هي تنشر أخيرا في كتاب.

والموضوع الأساسي للمسرحية هو الملكية أو شرعية الحكم وأهلية الملك المصري في حكم مصر. وهو موضوع يستخدم الأسطورة الدينية وأن كان في جوهره موضوعا سياسيا. وسياسية الموضوع بالاضافة الى محاولة اشراك الجمهور المشاهد في العمل تكسب هذه المسرحية القديمة أهمية كبيرة. وترجع المسرحية الى ١٢٠٠ ق.م. حسب ما اثبتته دراسة فيرمان. بل ربما الى ١٣٠٠ ق.م. وهذا ما يجعلها أقدم مسرحية كاملة في العالم. وقبل أن نستعرض موضوع المسرحية

تلتزمنا كلمة عاجلة من الأسطورة الدينية التى تقوم عليها أحداث هذا العمل . أو بالأحرى على الأبعاد التى أبرزها هذا العمل . واستفاد منها . والأسطورة هى أسطورة ايزيس وأوزوريس المعروفة حيث قتل ست أوزوريس وقطع جسده ونثره على الوادى فجمعته ايزيس ، وبعد أن وضعت ابنها حورس طالبت بالانتقام لأبيه من ست حتى يصبح ملكا من بعده . وقد كان ست اله الشر فى الأسطورة القديمة ، اله الصحارى والأراضى الأجنبية ولذلك اقترن هو وحواريوه بأعداء مصر وخاصة أعداء مصر الشماليين .

والحرب بين ست وحورس - وهى على مستوى آخر حرب بين أعداء مصر ووريث ملك مصر - هى كما يقول فيرمان « الاطار العام للمسرحية لكن الموضوع الرئيسى للمسرحية هو سلطة الملك ، وخاصة انتصار الملك . فليست المسرحية مجرد إعادة عرض أسطورة قديمة يهزم فيها حورس عدوه ويتوج بعد ذلك ملكا ، بل كانت الوسيلة التى يتأكد بها فى الضمير الشعبى انتصار وتوفيق حورس الملك المتوج على البلاد ، التى يكرس بها عبر هذا النصر رخاء ونصر مصر وشعبها . . وهذا هو السبب الذى من أجله تبدأ المسرحية وتنتهى بإعلان انتصار الملك وإندحار أعدائه » ، ص ٣٢ من المقدمة . وحتى تتضح طريقة تناول المسرحية لهذا الموضوع الهام علينا أن نستعرض فصول المسرحية ومشاهدها .

تبدأ المسرحية بمدخل . يعنى فيه الكورس لحورس الذى حارب الأعداء كأول صفة ذات قيمة . . فحرب أعداء البلاد لا مبالاة لهم هى التى تكسبه أولى وأهم صفات الشرعية . . ويؤكد حورس نفسه ذلك المعنى بعد أغنية الكورس عندما يقول « أنا الذى صنت مصر من الشماليين ، وضربت حول الصعيد سوراً من نحاس وسهرت على مصر السفلى ووضعت على حدودها الحراس شاكى السلاح » . . ويؤكد المدخل الذى تقوم فيه شخصيات المسرحية الرئيسية من كورس ورئيس الكورس والملك والكاهن وايزيس بدور تنوعات متعددة ترمز الى قطاعات الشعب وهيئات النظام القديم أن يوم السعادة الكبير والذى يتم توطيده بشكل رمزى وشعائرى معا من خلال طقوس قتل عجل البحر وشعائر غرس الحراب فى جدثه المنفوخ هو يوم الانتصار على الأعداء . فمن هذا الانتصار يستمد حورس شرعية لم يستمدتها من أصله الآلهة أو من مكانة أمه ايزيس أو أبيه أوزوريس . . فبدون هذه الشرعية

الوطنية - لو استخدمنا المصطلح الحديث - تنفى قيمة أى شرعية
أخرى وراثية كانت أو دينية .

وبعد هذا المدخل تدور أحداث الفصل الأول ، وهو مكون من
خمس مشاهد تتناول طقوس اعداد حراب الصيد وشعائر استرضاء
الآلهة ومراسيم مباركة أسلحة القتال وتفاصيل الاجهاز على عجل
البحر . وتدور أحداث هذا الفصل فى قاربين يسبحان فى البحيرة
المقدسة التى سيتم فيها اعادة تمثيل فصول المعركة التى اكسبت حورس
شرعية الملك ولكن بصورة رمزية ومن خلال رشق الحراب فى جسد
عجل البحر الرامز لست من ناحية ولاعداء مصر من ناحية أخرى . .
ومشاهد الفصل الأول الخمسة هى مشاهد طقوسية لرشق الحراب
فى جسد العجل . . والكورس وايزيس والملاك الحارس ورئيس الجوقة
يحثون حورس على الاجهاز على العجل ويناشدونه ان يقبض بقوة على
حرايه وان يسرد بصورة تجعل فعل حورس تعبيرا عن الإرادة الجمعية
وعن تشوفات الكورس ونكسبه معنى يخرج به من دائرة الشجاعة
الفردية ومن نطاق الدلالة الدينية المحدودة للنزال بين الخير والشر .
وفى نهاية هذا الفصل الأول ، وبعد الانتصار على عجل البحر الذى
ينطوى على المستويين الرمزي والطقوسى على معان عديدة يفنى الكورس
أنشودة لحورس يفوضه فيها بان يحكم البلاد فقد أصبح سيدا للأرض
بعد ان عمد نفسه بدماء اعداء مصر ولم يأكل على مؤاندهم ، بل توحد
جسده بجسد الأرض الطهور وبكل ما عليها من بشر وحيوان .

اما الفصل الثانى فانه فصل طقوس الابتهاج بانتصار حورس
على اعداء البلاد ، يبدأ بحورس فى سفينته الملكية ممسكا بجبل ينتهى
بحربتين مفروستين فى جسد عجل البحر . صورة تجسد حقيقة
الانتصار ، فيا لبعد الشقة بين هذا الانتصار الملموس المجسد والانتصار
فى الأغاني ومحطات الاتفاقيات مع الأعداء . ويبدأ الكورس فى التأكيد
على حقيقة هذا الانتصار الملموس ، فبدون تقديم حورس للبراهين
القاطعة بهذا الانتصار أمام أعين الكورس والنظارة لا يمكن ان تبدأ فصول
الاحتفال بالنصر . وبعد الكورس تكرر ايزيس بصورة أخرى نفس
المعنى وان مزجته بشيء من تأكيد روح النضال وتقديم مبررات التفانى
فى القتال . ثم تبدأ مراسيم الاحتفال بعد أن يقدم حورس جسد عجل
البحر المرشوق بالحراب كرمز وتجسيد للانتصار ، فتجئ الوفود تعلن
مبايعتها لحورس ، وتشارك فى طقوس تنصيبه ، وهو تنصيب شعبى

أكثر منه ديني ، ملكا على البلاد ، فيغدأ المرء الضعيف وامراء الوجهه
البحري يعلنون الولاء ، وهو ولاء مرتبط ومندغم في طقوس التعميد
بدم الأعداء .

وبلد أن تتم مراسيم التنصيب يبدأ الاحتفال الشعبي بالنصر وقد
تم تكريس النصر بصورة شعبية وملكية في الفصل الثاني ، وجاء دور
الفصل الثالث لي طرح بهذا النظر على القاعدة الشعبية الواسعة .
ويتناول المشهد الأول من الفصل الثالث عملية تقطيع أوصلال سنك
أو عجل البحر الرامز لسنت بينما تتناول بقية مشاهد هذا الفصل
عملية توزيع أوصلال العدو وقد فتت أجسده وقسم على ممثلي شتى
أجزاء الوجهين البحري والقبلي . وهي عملية يتم خلالها تحويل انتصار
حورس الى واقع يمد جلوره في شتى مناحي الأرض المصرية وليس الى
مجرد فعل رمزي معزول عن القاعدة الواسعة للجماهير ، أو فعل زائف
يستخدم في تضليلهم وترويضهم معا . وبعد توزيع أوصلال الشر
أو العدو أو عجل البحر بكل دلالاته التي يكتسبها طوال فصول المسرحية
تنتهي المسرحية بخاتمة تعلق اندحار أعداء البلاد وتذكر فيها أسماء
مختلف بلدان مصر الهامة ومقابلتها التي تسلمت جزءا من أوصلال العدو
وأجست بملس وحقيقية انتصار حورس واندحار عدوها . لأن العدو
هنا العدو مصر كلها بكل مدنها وقراها ومؤسساتها ومعاييدها المختلفة
عدو عبدة رع وعدو عبدة آمون ، عدو ساكني دندرة وعدو قاطني
أبيدوس وأبو صيرص وغيرهما . وبهذا الاندحار النهائي وإعلان الاندحار
في شتى أنحاء البلاد تنتهي المسرحية .

والواقع ان بناء هذه المسرحية ومضمونها يجعلان اكتشافها ونشرها
مناسبة هامة تستحق منا الاهتمام والاحتفاء ، ليس فقط لأن المسرحية
لا تزال برغم الثلاثة آلاف عام التي تفصل بيننا وبين زمن كتابتها ، قادرة
على طرح بعض القضايا والرؤى العصرية حول قضية شرعية السلطة ،
وعلى ترويدنا ببعض الأبعاد الحضارية والتاريخية التي تؤكد أن رفض
إنشاء هذه المنطقة للمساومة مع الأعداء أو الاستسلام لهم يعود الى
آلاف السنين ويضرب جلوره في وجدان هذه الأمة وفي وثائق وعيها
التاريخي والأدبي ، ولكن أيضا لأنها نص مسرحي جميل يرد إلينا حقنا
في مجال الريادة في ذلك الفن الذي ظل العالم يظن لسنوات طويلة أننا
لم نعرف عنه شيئا في تاريخنا القديم ، خاصة وأن التركيب البنائي
للمسرحية يشير الى درجة عالية من النضج والتمكن الفني في هذا

المضمار . فالرمزية في المسرحية من نوع رمزية التصوير المصرى القديم ، أسرة في بساطتها وبليغة في قدرتها الفائقة على الإيحاء والتعبير . ومن هنا كانت قدرتها على أن تزودنا لو قيض لها أن تمثل في عالمنا العربى بأبعاد ودلالات معاصرة . . ليس لأن التاريخ فيها يعيد نفسه في الحاضر . . فهيئات . . ولكن لأنه يزودنا بالحكمة والبصيرة عندما يصبح مرآيا ينعكس عليها الوجود في الحاضر . . فيبدو لنا بعد الشقة بين ماضينا وحاضرنا . . فهل يقيض لهذه المسرحية التى عرضت ونشرت في بلاد الانجليز ان تلقى منا نفس العناية والاهتمام ؟! . . تساؤل مفتوح للأيام علها تزودنا في المستقبل بجواب عنه .

أكتوبر ١٩٧٦

لندن

الفهرست

- ٧ (أ) تمهيد : التجريب والمسرح
- ٩ (ب) القسم الأول : كتاب ونقاد
- ١١ ١ - بيتر بروك ورحلة البحث عن جوهر المسرح
- ٢٩ ٢ - بيتر شيفر : كاتب مسرحى من الجيل الغاضب
- ٤٠ ٣ - كينيث تينان : والحساسية المسرحية الجديدة
- ٤٥ ٤ - هاورد باركى : التجريب والثورة فى المسرح الانجليزى
- ٥٦ ٥ - جون بريستلى وفداحة المسؤولية الانسانية
- ٦١ ٦ - توم ستوبارد وأطرف نقد لأنجح مسرحية
- ٦٩ (ج) القسم الثانى : مسرحيات وعروض
- ٧١ ١ - لندن عاصمة الفن المسرحى
- ٧٨ ٢ - تنويعات على لحن الثورة والتمرد فى ثلاث مسرحيات جديدة
- ٩٦ ٣ - أطول مسرحية معاصرة ورواقدا أخرى لاثراء الحركة المسرحية
- ١٠٣ ٤ - ازدهار الفارس والأشباح وتحضير الأرواح
- ١١٦ ٥ - تغير الحساسية الفنية وأزمة المؤسسة المسرحية
- ١٢١ ٦ - طقوس للحب والحياة على المسرح الانجليزى
- ١٣١ (د) القسم الثالث : روافد أجنبية لاثراء المشهد المسرحى
- ١٣٣ ١ - مسرحية المنولوجات المتقاطعة
- ١٤٢ ٢ - المسرح العربى فى لندن
- ١٥٠ ٣ - المصطافون أوجوركى على الطريقة التشيخوفية
- ١٦٨ ٤ - موسم المسرح العالمى : مسرح الطقوس ومسرح الثورة
- ١٩١ ٥ - زيادة فرقة نوريا اسبرت المسرحية
- ١٩٥ ٦ - سهرة فى مسرح الكابوكى اليابانى
- ٢٠٥ ٧ - اكتشاف أقدم مسرحية فى العالم

رقم الايداع ٨٤/٣٨٦٦

الترقيم الدولي ٩ - ٠٣٩٦ - ٠١ - ٩٧٧ ISBN

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب